主编　吴元迈

20世纪外国国别文学史丛书

20世纪墨西哥文学史

中华社科基金"八五"规划重点项目

陈众议　著

青岛出版社

20SHIJI MOXIGE WENXUESHI



ISBN 7-5436-1724-2/I · 267 定价：12.00 元

主编　吴元迈

20 世纪外国国别文学史丛书

20世纪墨西哥文学史

中华社科基金"八五"规划重点项目

陈众议　著



青岛出版社

鲁新登字 08 号

责任编辑　徐　诚　曹永毅
封面设计　王鸿翔

20 世纪墨西哥文学史
陈众议　著
*
青岛出版社出版
（青岛市徐州路 77 号）
邮政编码：266071
新华书店北京发行所发行
胶州市印刷厂印刷
*
1998 年10月第 1 版　　1999 年 1 月第 1 次印刷
32 开（850×1168 毫米）　　8 印张　2 插页　200 千字
印数 1～10000
ISBN 7-5436-1724-2/I・267
定价：12.00 元

前言

余读过不少文学史,并有感于方家手笔 或概括,或详密,或雄迈，或瑰玮，总能使人领略到他们左史右经、左右逢源的博大精深。怯于大不如，余不曾想过要自己动手写一部文学史。这次可以说是赶鸭子上架，不可为而为之。

另一方面,《20 世纪外国文学史》丛书将墨西哥列为首选国家之一，无疑是十分明智的，显示了主编的慧眼。因为拉丁美洲文学的崛起,当首先归功于墨西哥这个“龙头”。是的,墨西哥是龙头,阿根廷是龙尾，拉丁美洲文学正是在这一头一尾的牵引、推动下摇头摆尾，扶摇直上，石破天惊般地震撼了世界。

但是,于余而言,写 20 世纪墨西哥文学史至少有二难：一是前乏古人，无可依从；二是头绪纷杂，难以发凡起例。

众所周知，墨西哥虽然历史悠久，但其文学却是刚刚脱下木靴、换上金鞋的“灰姑娘”。曾几何时,墨西哥还没有资格参加世界文学的“宴席”(阿方索·雷耶斯语)。没有像样的作家,没有像样的作品,自然也便没有像样的文学史。然而,“一朝春雨足,染就满园新绿”,墨西哥文学终以磅礴的气势、令人眼花缭乱的姿态,轰然崛起。阿雷奥拉、鲁尔福、富恩特斯、德尔帕索、帕斯等一大批世界级文学大师诚邀全世界参加他们的“狂欢”——“晚到的宴席”。因之，写一本二十来万字的小书，根本不虞匮乏。问题是，特殊的文化历史原因和文学‘爆炸’的轰动效应,使群星璀璨、流派庞杂的墨西哥

文学俨然成了拉美文学的一个小代词。人们言必称拉美文学。于是,呼啦啦一下子涌现了数十种《拉美文学史》或《西班牙语美洲文学史》,且大都笼统浮泛。而在拉美文学这个庞大的体系中,墨西哥文学难免被支解剥离得面目全非。群体淹没了个别，区域性掩盖了民族性。与此同时，在墨西哥以及整个拉丁美洲，文学创作的辉煌并没有导致批评的繁荣。从马克思主义的经济基础与上层建筑的关系来看，这是因为文学批评较之文学创作，同政治、法律、道德、宗教等其他上层建筑的关系更为密切，因而也更受经济基础的制约。所以，一个政治经济和科学技术相对落后的国家或地区很难产生世界一流的哲学家、文论家或艺术批评家，却能孕育出世界一流的文学艺术作品。

总而言之，20 世纪墨西哥文学史不好写。面对作家作品的汪洋大海和批评的相对薄弱，余觉得自己随时都会被淹没。左支右绌、顾此失彼自不待言,挂一漏万也是在所难免。如能有点章法,有些观点，则于愿足矣。深望读者批评指正，以便有机会时修订改进。

陈众议

于北京海淀

20 世 纪 墨 西 哥 文 学 史

目录

第一章
世纪之交

第一节　世纪末与现代主义诗歌

世纪,本来只是个计年单位,除了说明(公历一耶稣纪元)百年分期而外，别无他意。然而,19 世纪末叶，由于西方资本主义社会经济萧条、民困日甚,危机四伏、前途暗淡,遂产生了所谓的‘世纪末’情绪。拉丁美洲虽然处在‘边缘’,但却是西方资本主义经济掠夺和文化渗透的主要对象和牺牲品。因此，它不可避免地受到了“世纪末’的影响。

最大的冲击波来自美国。早在 19 世纪初叶,美国对拉丁美洲的野心已见端倪。门罗总统在 1823 年的致国会咨文中公开宣称拉丁美洲是美国的后院。此后，每当计政匮虚，美国帝国主义者就会以种种借口与方式迁怒拉丁美洲，并动辄挥舞大棒，肆无忌惮地把危机转嫁给这片几经蹂躏的土地。19 世纪后 50 年,美国对拉丁美洲动用武力达十余次之多。

其次是来自欧洲的影响。自 19 世纪中叶至 1898 年西班牙在对美的太平洋战争中惨败，英、德、法等国先后在拉丁美洲一些地区取代了西、葡殖民主义者的地位并与美国明争暗斗，哄抢资源，施行霸权；同时，也把它们的危机和文化价值体系强加给了拉丁美洲人民。

总之，19世纪末，作为欧美帝国主义的“泄洪区”和“狩猎场”，拉丁美洲已经遍体鳞伤，满目凄怆。拉丁美洲文人不是像何塞·马蒂那样战死沙场，便是悲观厌世、颓唐沮丧。

拉丁美洲的第一个文学运动——现代主义诗潮就是在这样的背景下产生的。

首先需要说明的是，拉丁美洲的现代主义与世纪之交勃兴于欧洲大陆的现代主义不尽相同，但同时又明显地受到欧洲早期现代主义文学的影响。

自19世纪60年代至本世纪初，拉丁美洲文人的案头读物主要来自法国。先是帕纳斯派诗歌。勒孔特·德·李勒、科佩、埃雷迪亚、絮利一普律多姆、让·拉奥尔及卡蒂尔·孟戴斯等人的作品风行一时，为急于摆脱后期浪漫主义风花雪月或无病呻吟的一代拉丁美洲文人提供了可资借鉴的思路与范式。众所周知，帕纳斯派的最大成就在于背弃相对狭窄的主观情感世界，把笔致转向更为广阔的现实生活。而且，帕纳斯派诗人十分注重形式，讲究诗艺，用精美的语言、和谐的节奏、严密的结构、严格的韵律给诗坛带来了生机。

在拉丁美洲，浪漫主义发展到19世纪六七十年代，已经少有初时的激情。感伤主义在上演爱情悲剧、排遣内心惆怅的同时愈来愈表现出粉饰倾向。其中，哥伦比亚作家豪尔赫·伊萨克斯的《玛丽娅》(1867)便是这方面的显证：

> “我看到，父亲既不纡尊降贵、辱没主人身份，又对奴仆们客客气气、亲亲热热：见到他们的妻子不吝恭维，遇着他们的孩子就抚爱一番。”

好一个世外桃源！而事实上，19世纪中叶乃是拉丁美洲“卡迪略主义”(封建大庄园制)的极盛时期。拉美诸国内忧外患，民不聊生。

如上所说，意欲摆脱这种缠绵悱恻的感情漩涡和自欺欺人的虚假暖色的拉美文人与帕纳斯派一拍即合。

然后是象征主义。虽然象征主义的主要诗人大都脱胎于帕纳斯派，但却开凿出了一条完全不同的新路。象征主义有理论，有宣言,有旗手,有队伍,是个实实在在的文学流派。象征主义似乎给帕纳斯派艺术观来了个 180 度的急转弯，从而使诗的鳌足重新走向了主观，并力主用主观所理解的象征表现神秘的和悲观的世界。它的神秘主义色彩和悲观主义情调大大契合了一些拉美文人的心态。而且魏尔兰、马拉美等人脱离帕纳斯派另起炉灶的做法本身，也给了拉丁美洲诗人很大的启迪。

与此同时，印象主义以及曾经影响过魏尔兰和马拉美的许多哲学家和艺术家们（如叔本华和尼采，斯宾塞和康德，瓦格纳和德彪西，还有波德莱尔和兰波等等）的作品随之一鼓脑儿地涌入拉丁美 洲 。

总之，拉丁美洲诗人对它们采取了兼收并蓄的态度，并从中找到了自己的创作突发口和契机。

多数文学史家认为，拉丁美洲现代主义诗潮生成于 19 世纪 80 年代，其最初表现见之于墨西哥诗人古铁雷斯 ·纳赫拉的早期作 品 。

是的,墨西哥诗人曼努埃尔 ·古铁雷斯 ·纳赫拉是拉丁美洲现代主义诗潮的开创者。他于 1882 年①开始发表带有明显现代主义倾向的作品,而且‘ 现代主义 ’这个名称也是针对他的作品,由墨西哥浪漫主义诗人胡斯托 ·西埃拉首先提出来的。西埃拉在为古铁雷斯 ·纳赫拉的《诗歌全集》(1896)作序时称纳赫拉是‘ 最先叩

①需要说明的是，古巴诗人何塞 ·马蒂虽于同年出版了他的第一本诗集《伊斯马埃利约》，但无论手法还是观念都还比较传统，而且在人生观、价值观等诸多方面都与一般现代主义诗人大相径庭。

开现代主义大门的诗人”。①

与此同时，另一位墨西哥诗人也表现出了并不温和的现代主义倾向。他就是萨尔瓦多·迪亚斯·米隆。有人说他是骑在浪漫主义与现代主义隔墙上的诗人，而事实并非如此。

然而，现代主义诗潮真正扬帆航行的标志应当说是尼加拉瓜诗人卢文·达里奥的《蓝》(1888)。在这部文集中,卢文 达里奥率先突破法国帕纳斯派和象征主义诗歌的影响，把“为艺术而艺术”的唯美主义诗风推向极致。他在序言里援引巴莱拉信中提到的雨果名句‘艺术是蓝色的”,并加以阐发,认为蓝色与现实的灰暗适成对照,是至美的象征。它和天空、大海一样,能使人联想到理想、自由等几乎所有令人憧憬的美好事物，具有无限的张力。在另一部作品《世俗的圣歌》(1896)的前言中,卢文·达里奥又引用德国作曲家瓦格纳的名言“最重要的是别摹仿任何人,尤其别摹仿我”,并强调说“第一法则是创造。创造 当一个缪斯为你生下儿子,其余八位也便怀了你的骨肉。”

由于卢文·达里奥，现代主义诗潮席卷拉丁美洲。正因为如此,卢文·达里奥被公认为是拉丁美洲现代主义的主帅。

概括起来，拉丁美洲现代主义诗潮似有以下几个特点：

一、逃避现实,追求离群索居的‘诗境”。绝大多数现代主义诗人(也许只有何塞·马蒂是个例外）具有悲观厌世的颓废情绪和通过艺术独善其身的‘精神贵族’意识。

二、阳春白雪，有一股语不惊人死不休的艺术激情。包括何塞·马蒂在内的所有现代主义诗人都视语言的优美、韵律的和谐、色彩的纯净以及形象的清新、内容的高雅、象征的别致为生命。因此修饰和雕琢不可避免,天鹅(卢文·达里奥就是因为热衷于讴歌

① 胡斯托·西埃拉:《〈曼努埃尔·古铁雷斯·纳赫拉诗歌全集〉序》,墨西哥波露阿出版社,1966年版,第1卷。

天鹅而被称作‘天鹅诗人’)、孔雀、蓝天、白云、百合、翡翠所在皆是。

三、崇尚创新，不甘墨守成规。现代主义诗人不满足于西班牙语传统诗词的音韵格律，钩沉索隐，博采众家，以求创造出合乎缥渺幻境和异国情调的绚丽多姿的诗句。对现代主义诗人而言，一切现实——无论是社会的还是艺术的——都值得怀疑。诚如卢文·达里奥曾经呼吁的那样：用天鹅一尘不染的高雅曲颈给一切打个问号。

这些特点(在卢文·达里奥的作品中体现得尤为淋漓尽致）使拉丁美洲现代主义诗人实现了人生和艺术的双重“自由”，为拉丁美洲文学的崛起奠定了基础。

除以上提到的几位诗人而外，有影响的拉丁美洲现代主义诗人至少还应当包括墨西哥的阿马多·内尔沃、路易斯·G·乌尔比纳、何塞·胡安·塔夫拉达和恩里克·贡萨莱斯·马丁内斯,古巴的胡利安·德尔·卡萨尔,哥伦比亚的何塞·亚松森·席尔瓦、伊斯梅尔·恩里克·阿尔西涅加斯和吉列尔莫·瓦伦西亚,秘鲁的曼努埃·贡萨莱斯·普拉达、何塞·桑托斯·乔卡诺和何塞·马里亚·埃古伦,玻利维亚的里卡多·海梅斯·弗雷伊雷,智利的佩德罗·安东尼奥·贡萨莱斯、古斯塔沃·巴列多尔·桑切斯和维克多·多明戈·席尔瓦,阿根廷的莱奥波尔多·迪亚斯、莱奥波尔多·卢贡内斯和迪埃戈·费尔南德斯·埃斯比罗，以及乌拉圭的胡利奥·埃雷拉·伊·雷伊西格和德尔梅拉·阿古斯蒂尼等。

前面说过，拉丁美洲现代主义诗潮起始于墨西哥。这是由当时墨西哥特殊的社会文化环境所决定的，决非偶然。

19世纪中叶,美国在实施所谓的‘西进政策’的过程中,以镇压奴隶主叛乱为由，对墨西哥北部地区发动突然袭击，一举占领了得克萨斯。此后又三番五次地恫吓、挑衅，迫使墨西哥与之作战。1847年，美国正式对墨宣战并很快攻占了该国首都墨西哥城。独

立不久的墨西哥遭此浩劫后元气大伤，被迫于 1848 年 2 月在《瓜达卢佩—伊达尔戈条约》上签字。根据这一条约，美国从墨西哥夺取了包括加利福尼亚、新墨西哥、亚利桑那、得克萨斯、科罗拉多、内华达等州在内的大片领土，实现了它的“天然疆界”计划，打通了西南走廊。但这还不够，1853 年，美国又从墨西哥获得了麦西亚峡谷。总之，墨西哥这一时期先后丧失了 94.4 万平方英里土地，占墨西哥总领土面积 55% 以上。“可怜墨西哥，距上帝太远，离美国(魔鬼)太近。”

这时，遍体鳞伤、满目疮痍的墨西哥选择了印第安农民的儿子贝尼托·胡亚雷斯为领袖。在贝尼托·胡亚雷斯总统领导下，墨西哥人民开展了轰轰烈烈的“土改运动”，把封建教会势力和大庄园主垄断的地产收归国有，初步实现了所谓的“耕者有其地”的理想，从而极大地调动了人民群众的积极性，使国民经济得到了发展。但是，这时正值拿破仑第三对外扩张。1861 年，法国纠合在重新瓜分美洲过程中失利的英国和西班牙殖民主义者，对墨西哥发动了大规模的侵略战争，并派遣奥地利大公马克西米利亚诺出任“墨西哥皇帝”。虽然，墨西哥人民在胡亚雷斯的领导下，经过艰苦卓绝的抗战，终于于 1867 年 7 月结束了战争，取得了胜利，并且毫不手软地将马克西米利亚诺处以极刑，但是法国文化已经在墨西哥深深扎根。尤其是在波尔菲里奥·迪亚斯继任总统(1876—1911)之后，墨西哥文化全面法化。迪亚斯推翻胡亚雷斯苦心经营的“贫民政治”，并以亲法的所谓“贵族政治”取而代之。在长达三十余年的专制统治过程中，迪亚斯几乎把墨西哥变成了“第二个法国”。法文成了上流社会的“官方语言”，法郎作为“第二货币”在市场上流通，法式建筑遍地开花，法国时尚令闻广誉。

古铁雷斯·纳赫拉、迪亚斯·米隆、阿马多·内尔沃和塔夫拉达、贡萨莱斯·马丁内斯（鉴于塔夫拉达和贡萨莱斯·马丁内斯分别是墨西哥及拉丁美洲诗歌由现代主义向先锋派和后期现代主义

转折的关键人物，本章不再为他们单独设节，有关情况将在第二章、第三章中阐述）等一代现代主义诗人，就是在这样的社会文化环境中成长起来的,法国文学(包括它的‘ 世纪末 ’情绪)对他们产生了深刻的影响，给他们的作品，至少是早期作品，打下了深深的烙印。

没有哪个拉美国家像墨西哥这样崇尚法国文化，也没有哪个拉美诗人像古铁雷斯 · 纳赫拉那样了解法国文学。这是当时普遍承认的事实。

第二节　古铁雷斯 · 纳赫拉

曼努埃尔 · 古铁雷斯 · 纳赫拉(1859—1895）对墨西哥和拉丁美洲文学的发展作出了巨大贡献。这除了因为他最先叩开现代主义大门以外，还因为他于 1894 年创办了《蓝色》杂志,对方兴未艾的现代主义诗潮起到了推波助澜的作用。

古铁雷斯 · 纳赫拉出生在墨西哥城一个虔诚的天主教徒家庭。为了让孩子长大后成为教士,父母把古铁雷斯 · 纳赫拉送进了教会学校。但是古铁雷斯 · 纳赫拉天生与文学有缘，对诗歌则更是情有独钟。在教会学校的图书馆里,古铁雷斯 · 纳赫拉饱读了自西班牙‘ 黄金世纪 ’的宗教诗人圣塔 · 特蕾莎、圣胡安 · 德 · 拉 · 克鲁斯、胡安 · 德 · 阿维拉、马隆 · 德 · 恰伊德、路易斯 · 德 · 莱昂修士、路易斯 · 德 · 格拉纳达修士到加西拉索、贡戈拉、克维多、洛佩 · 德 · 维加、塞万提斯到贝克尔、坎波马约尔等 19 世纪诗人的作品，在文学方面打下了坚实的基础。

未届弱冠之年，古铁雷斯 · 纳赫拉便走上了社会，先在报社工作,期间曾广泛阅读‘ 铺天盖地 ’而至的法国文学,不久便凭借其深厚的功底开始了文学创作，发表了大量诗歌、散文和短篇小说。遗

憾的是他过早地离开了人世，他的作品也是在他去世两年后才得以结集出版的。

初时，古铁雷斯·纳赫拉的作品还带有鲜明的浪漫主义情调，但进入80年代以后诗风迅速改变。也许是因为"温故而知新"的缘故（比起别的年轻人来，古铁雷斯·纳赫拉毕竟多了一些古典文学方面的积累），古铁雷斯·纳赫拉对新鲜事物格外敏感。他在一首署名"霍博大公"的诗篇中批评同行们因循守旧甚至嫉新妒鲜、自欺欺人，并把他们比作"铬包的锈铁"：

白裙飘逸的少女，
凝望流水东去，
损毁一朵鲜花，
动作比水波还快。
金色发辫的少女，
生活在情歌之中。
……
假如你还真诚，
白裙飘逸的少女，
你会说爱就是幸福；
我却要告诉你，
金色发辫的少女，
最好还是把它忘记。

——《在铬中》

而他本人则第一个放弃了风花雪月，躲进神秘而又高雅的"象牙之塔"。在一首题为《蝴蝶》的作品中，诗人充分展示出他的现代主义笔触：

像雪花那样洁白，
泛着乌黑、翠蓝和殷红，

纷纷扬扬，在空中飘舞，
潇潇洒洒，将鲜艳的花瓣戏弄。
在开放的花萼上跳动，
像玫瑰脱窍的灵魂，
在绿叶的吊床上悠荡，
多么优雅，多么迷人。
晨光初醒，赋予她们生命；
露珠摇落，将她们淹没。
……

这俨然是一个用色彩编织的唯美主义花环，超凡脱俗。同时，高雅中分明隐藏着忧伤，那是对死亡的暗示。白色象征着纯洁和空无，蓝色象征着宇宙和梦想，红色象征着生命和现实，黑色象征着夜晚和死亡。黑暗与白昼相依，死亡与生命同在。

常有评论提醒读者关注诗人那神秘的死亡意识。有人甚至直截了当地将它与诗人的英年早逝联系在一起，仿佛二者有什么必然的联系。事实上，古铁雷斯·纳赫拉的死亡意识来自象征主义逃避现实的虚无缥缈和“黄金世纪”宗教诗人的神秘主义。何况于人而言，最悠远的莫过于死亡。而诗人寻找的正是一种脱离现实生活的悠远。也正因为如此，诗人才格外迷恋蓝天白云的色彩，并常以蓝色和白色为题，抒发他‘悠远’的心境。

诗人在 1888 年所作的一首题为《白色》的诗中吟道：

什么比百合花更洁白？
什么比仙人掌更清新？
什么比桔花更晶莹？
什么比晨雾更纯净？
什么比哥特式祭坛更神圣？

白鸽在空中栖息；

远方的古堡
身披薄雾编织的银装；
婀娜多姿的金合欢在果园中
任微风将纯洁的花球摇荡！

君不见山顶上的皑皑白雪，
还有那俯视村庄的钟楼？
小绵羊蹦蹦跳跳；
洁白无瑕的天鹅栖满湖面；
婷婷玉立的百合花高举着酒杯，
茂盛的绿叶托起了银装素裹的火山。

再看那圣洁的教堂：
白色的圣饼、白发的神父；
麻纱在晨曦中闪烁，
合唱队的小女孩
像美丽的天使，
沉浸在花的海洋。

……

1894 年,古铁雷斯 · 纳赫拉又和卡洛斯 · 迪亚斯 · 杜弗一起创办了《蓝色》杂志,为现代主义鸣锣开道。从此,蓝白两色成了拉丁美洲现代主义诗歌的象征。

毫无疑问,古铁雷斯 · 纳赫拉的作品开创了一代诗风，震撼了墨西哥及整个拉丁美洲诗坛。即使是对强调创新、反对摹仿的现代主义诗圣卢文 · 达里奥,古铁雷斯 · 纳赫拉的影响也是直接的和一目了然的。譬如,他的‘ 蓝色 ”,他的‘ 白色 ”,他的‘ 天鹅 ’和‘ 百合 ’等等,几乎原封不动地进入了卢文 · 达里奥的艺术世界。

第三节　迪亚斯·米隆

萨尔瓦多·迪亚斯·米隆(1853—1928)出生在墨西哥最大的港口城市威拉克鲁斯，从小就像只离群之雁，孤高自许。他喜爱文学,却从不与文学界来往 当过法官,却知法犯法,因与人决斗而饱受牢狱之灾；其后投身新闻事业，从不趋炎附势。他杀过人、坐过牢,一生形单影只,曲高和寡。

这就是迪亚斯·米隆留给人们的印象。

诗人路易斯·G·乌尔比纳称迪亚斯·米隆为"怪人",并说他像"一部骑士小说";"具有冲动的行为、敏锐的感觉"。① 80年代以前,应当说迪亚斯·米隆还是个比较典型的浪漫主义诗人，而且不乏拜伦风范。但80年代以后他明显转向现代主义，据说这与他决斗杀人并被捕入狱有关。因为要"洗心革面",迪亚斯·米隆不但益发内向、孤僻,而且变得十分神秘。于是,他的作品不再有磅礴的气势和铿锵的节奏，而愈来愈趋于精雕细镂、矫揉造作。不同于古铁雷斯·纳赫拉及其他现代主义诗人的是，迪亚斯·米隆总是夸张地以现实的丑恶反衬艺术的优雅。比如,他在《田园诗》中写道：

> 公绵羊炫耀着扭曲的犄角，
> 蓬乱的黑毛脏不可耐；
> 母山羊裹着鼬鼠似的卷毛，
> (它体态优美,色彩高雅)
> 迫不及待地进行交配。
> ……

①乌尔比纳：《墨西哥的文学生活》，墨西哥，1917年版。

迪亚斯·米隆就是这样恶心浪漫主义诗人的乌托邦精神的。更有甚者，诗人用同样的方式讥讽浪漫主义诗人笔下的牧民，认为浪漫主义的所谓风花雪月，说穿了是毫无美感的性交。一个十七八岁、欲火中烧的姑娘把遇到的第一个舞伴带到了村外……而这一切又恰好让一只淫荡的兀鹫大饱了眼福：

淫秽的兀鹫悄悄下降，
张开的翅膀一动不动。
……

总之,在他的后半生,迪亚斯·米隆为文更加脱离实际，更加虚无,为人更加清高脱俗,桀骜不驯,以至于颇具"仙风道骨"。从某种意义上说,迪亚斯·米隆的叛逆精神使他在攻击浪漫主义的同时也将现代主义扫射了进去。正因为如此，他和古巴诗人何塞·马蒂被认为是拉丁美洲现代主义诗潮的两个"奇人"，他们确实与众不同，构成了拉丁美洲现代主义的两个极端：前者把现代主义的悲观厌世和虚无主义推向了极致，而后者则是充满理想、光芒四射的革命诗人。

迪亚斯·米隆生前发表了大量作品,但《碎石碴》(1901)是他80年代以后出版的唯一诗集。在该集序言中，他全盘否定了80年代以前的所有创作,并不无傲气地称《碎石碴》为"生平唯一作品"。他的作品尖酸刻薄，不但激怒了墨西哥的浪漫主义诗人、推动了墨西哥文学的发展，而且启发了卢文·达里奥、桑托斯·乔卡诺等不少拉丁美洲现代主义巨人。然而，也正是由于他的尖酸刻薄，他的功绩很晚才得到人们的承认。1941年,《迪亚斯·米隆全集》问世。迪亚斯·米隆从此被迁至墨西哥"名人公墓"安息。

需要说明的是,尽管迪亚斯·米隆已经表现出了相当强烈的先锋精神，但却并没有写出多少严格意义上的现代主义诗篇。我们只能说他是位孑然一身站在高处指点江山的前卫诗人和诗坛怪杰。

第四节　乌尔比纳

路易斯·贡萨加·乌尔比纳（1869—1934）出生在墨西哥城。他多才多艺，在诗歌、小说、散文、戏剧和文学评论等众多领域都卓有建树。当然，最终使他名垂青史的还是他的诗歌。不少人认为古铁雷斯·纳赫拉是他的精神导师，理由是他的创作几乎是对前者亦步亦趋的摹仿，而事实上乌尔比纳有乌尔比纳的特点。

古铁雷斯·纳赫拉曾经这样评价乌尔比纳："他是墨西哥诗人中最有个性的，而且始终如一，从不犹豫，用哀伤的情调坚守自己的艺术家园……"① 毫无疑问，乌尔比纳是在世纪末法国文学和古铁雷斯·纳赫拉的熏陶下成长起来的，他崇尚美丽的词藻、优雅的象征和严谨的韵律，但情绪悲观，意兴低沉，具有鲁迅所说的把美好的事物毁灭给人看的悲剧色彩。当然，乌尔比纳悲而不谤，并惯于用至爱去反衬至悲，令人读后惆怅不已，哀不胜言。

诚然，从某种意义上说，现代主义和浪漫主义只一步之遥，浪漫主义情调在不少现代主义诗歌中余音缭绕。乌尔比纳的作品就不乏浪漫主义色彩。譬如，在一首脍炙人口的短诗中，乌尔比纳缠绵悱恻，情见乎辞：

> 那是情不自禁的一吻：
> 纤纤之手白如雪，
> 像沉醉的百合花，
> 像弥留的小鹭鸶。
>
> 终于有一天，

①转引自阿盖莱斯·维拉的《墨西哥文学基础》，墨西哥祖国出版社，1966 年版。

那温柔的手，
像蜡烛，
像百合，
像鹭鸶……

伸进了吻的渴望。
可怜的爱的囚犯，
不知道如何把握，
任它悄悄地离去，
消失在遥遥无期。
吻哦，随它而去，
风悠悠送回叹息。

——《吻》

可见，在乌尔比纳那里，现代主义和浪漫主义并行不悖。诗可达志，亦能言情，现代主义诗人并不都泾渭分明、锋芒毕露。

乌尔比纳的主要作品有诗集《诗句》（1890）、《天真》（1902）、《日落》（1910）、《渐灭的灯》（1914）、《平凡集》（1916）、《行吟心》（1920）等，短篇小说集《生的故事和梦的故事》（1915）等，散文集《太阳下、海洋边》（1916）等和评论集《墨西哥文学生活》（1917）等。

第五节　内尔沃

阿马多·内尔沃（1870—1919）出生在墨西哥纳亚里特州的特皮克城。父亲叫阿马多·鲁易斯·德·内尔沃，在给孩子起名的时候省略了“鲁易斯·德”。阿马多·内尔沃有六个弟弟，在最小的未满周岁时，父亲病故了。母亲含辛茹苦地抚养着七个儿子，还不惜血本送阿马多·内尔沃上了寄读学校。学校在一个叫哈科纳的

小镇上,离家很远,阿马多 · 内尔沃在那里一待就是好几个学年。这使他有机会利用周末和课余时间阅读各种文学作品。后来，内尔沃一家迁至萨莫拉。他也就离开哈科纳，进了萨莫拉神学院。起先内尔沃仍迷恋文学，但不久便对神学尤其是 16 世纪西班牙神秘主义学派产生了浓厚的兴趣。然而，由于家境贫困，内尔沃不得不辍学谋生。用他本人的话说，除了手中的那杆笔，他当时一无所有。

他开始在马萨特兰当编辑，并着手创作诗歌和小说。时值现代主义在墨西哥萌生，古铁雷斯 · 纳赫拉创办了《蓝色》杂志,内尔沃踌躇满志地来到首都。1895 年,他的第一部长篇小说《学士》问世并引起争议。此后他全心致力于诗歌创作，并在 1896 年悼念古铁雷斯 · 纳赫拉逝世的诗会上崭露头角。翌年,他的《神秘诗集》出版，不久又和赫苏斯 · E · 瓦伦苏埃拉一起创办了《现代杂志》,从而确立了他在墨西哥文坛的地位。 1900年,内尔沃以《正义报》记者的身份遍访欧洲。旅欧期间，他结识了现代主义主将卢文 · 达里奥，从此更加心无旁骛地投入文学创作。其结果当然不妙： 1901 年,《正义报》解除了他的记者职务,断了他的“财源”。内尔沃不得不返回墨西哥，从事教育工作，稍后又到外交部谋职，任墨西哥驻西班牙使团秘书，同时继续文学创作。1910 年墨西哥革命爆发,不久欧洲战火四起,内尔沃陷入极度悲观,几番自杀未遂。至之此极，焉能自拔。幸好革命与战争很快结束，内尔沃重整旗鼓，晚年著述颇丰，并先后出使阿根廷、巴拉圭、乌拉圭等国，被南美同行誉为“美洲最伟大的诗人”。

除前面提到的《神秘诗集》而外,内尔沃还发表有《黑色珍珠》(1898)、《诗篇》(1901)、《迁徙和路边野花》(1902)、《英雄诗篇》(1902)、《内心花园》(1905)、《低声细语》(1909)、《宁静》(1914)、《超升》(1917)、《完美》(1918)、《荷塘》(1919)以及遗作《静止的情人》(1922)和《神圣的弓箭手》(1922)等诗集。

多数文学史家认为内尔沃的诗歌创作生涯可分为三个阶段。

第一阶段为起始阶段,自《神秘诗集》至 1905 年的《内心花园》。这一阶段的作品尚存有明显的浪漫主义基调，同时表现出了对华美的形式、神秘的内涵的偏爱。第二阶段是"纯现代主义阶段",主要作品有《低声细语》、《宁静》、《超升》和《完美》。此时,诗人初时的朴实气质被逃避现实的异国情调和悲观情绪所取代，神秘主义占了统治地位。表面上,内尔沃在"低声细语中"保持着"宁静",但内心深处却充满了灵与肉的斗争。好在诗人较快地在矛盾和悲观中选择了追求艺术完美、精神自由的形而上学的"出世"之道,从而得到了心灵的"超升"。在一首题为《如果一根刺将我刺伤》的短诗中,内尔沃的逃避主义思想得到了淋漓的体现：

> 如果一根刺向我刺来，我会躲开，
> 却不会发出怨艾！
> 当忌妒的小人向我投来恶意，
> 我会默默地走开，
> 寻找慈善至爱的纯洁。
>
> 何必怨艾？它不能带来什么！
> 既不能纠正谬误，又不能医治创伤。
>
> 玫瑰尚未开放，
> 岂能因小失大，
> 让人将它毁灭？
>
> 当他采摘芬芳吐艳的玫瑰，
> 将会看到灿烂耀眼的红色，
> 那是他留下的恶迹：
> 我的伤口流出鲜血。
> 鲜血化作了玫瑰，它是和平的花朵！

当然,终极宁静并非心灵的"超升"可以企及,尽管他"心中已

经没有愤怒……／没有波涛／没有狂风”，尽管他已经“心如死海”(诚如他在《平静的海洋》里所吟唱的那样)。因此，内尔沃惟有寻找死亡以求彻底解脱。在他创作生涯的第三阶段，神秘主义达到了顶点，诗人坦吟生寄死归、乘化而游，给人们留下了深刻印象。

第六节　其他诗人

其他诗人主要是指在古铁雷斯·纳赫拉和内尔沃等人影响下涌现的头角初露的现代主义诗人和依然故我的浪漫主义诗人。

由于《蓝色》杂志(1894—1896)和《现代杂志》(1898—1911)的创刊，一大批血气方刚的青年诗人聚集到了现代主义麾下。其中值得一提的有赫苏斯·E·瓦伦苏埃拉、巴尔比诺·达瓦罗斯、弗朗西斯科·M·德·奥拉圭贝尔、埃弗伦·雷波耶多、卢文·M·坎波斯、马努埃尔·普加·伊·阿卡尔、弗朗西斯科·A·德·伊卡萨等。

瓦伦苏埃拉(1856—1911)生于杜朗戈，死于墨西哥城。他的主要功绩在于和阿马多·内尔沃一起创办了《现代杂志》。创作方面成绩平平，只出版了三本诗集：《灵魂与诗》(1904)、《自由诗》(1906)和《一束诗》(1907)。

达瓦罗斯(1866—1951)比瓦伦苏埃拉幸运的是，他当过外交官，见多识广，还很有人缘，曾深得卢文·达里奥的赏识。达瓦罗斯作品不多，但却是个集“古典主义、浪漫主义、帕纳斯主义和象征主义于一身”的现代主义诗人(卢文·达里奥语)①。

奥拉圭贝尔(1874—1924)是墨西哥城土生土长的“行吟诗人”，天生一副好嗓子，当过播音员和记者。他的作品主要收集在

① 卡洛斯·贡萨莱斯·佩尼亚：《墨西哥文学史》，墨西哥波露阿，1928年版。

《放荡之歌》(1905)和《爱情与痛苦之歌》(1922)当中,带有相当浓重的浪漫主义情调。

雷波耶多(1877—1929)被认为是最重形式的诗人。内尔沃称他是'形式高于诗人'的诗人。主要作品有诗集《小玩艺儿》(1907)和《狂爱之书》(1916),小说《竹叶》(1910)和《金发西格丽达》(1922)等。

坎波斯(1876—1945)生于文化名城瓜纳华托，艺术天分很高，且受过良好的教育。从某种意义上说，使他名垂青史的并非文学，而是两部音乐方面的专著:《墨西哥音乐及民间艺术》(1928)和《城市民间音乐》(1930)。由于高深的音乐造诣，他的诗作在音韵格律方面颇具特色。

普加·伊·阿卡尔(1860—1930)曾在法国接受教育，回国后翻译了大量法国诗歌。他的创作深受象征主义的影响。代表作为《过去之歌》(1923)。

伊卡萨(1863—1925)虽然也曾浪迹欧洲，但却不失"英雄本色"。他的作品充满了美洲色彩;"怀疑主义的背后隐藏着祖先的淡淡惆怅、种族的古老悲哀"(内尔沃语)。主要作品有《昙花一现》(1892)、《遥远》(1899)、《路上的歌》(1906)和《深沉的活、飘浮的情》(1925).

现代主义虽然是世纪末墨西哥文学的主潮，但却并未形成一统天下的局面。浪漫主义日薄西山，但继续存在，而且在作品和读者(尤其是读者)数量上足以与现代主义分庭抗礼。在此,我们要特别提到1875年成立的墨西哥语言学院，它是一个类似于西班牙王家语言学院的权威机构，对墨西哥文学的走向举足轻重。当时，浪漫主义正处在鼎盛时期，墨西哥语言学院院士几乎清一色地都是浪漫主义作家。由此，浪漫主义在世纪末墨西哥文坛的地位可想而知。

当然，由于现代主义的崛起和浪漫主义的盛极而衰，加之受

“世纪末”情绪的影响，昨日风尚(或者说是巅峰时期)的浪漫主义已经一去不复返了，浪漫主义诗人普遍滑向虚无主义，显露出前所未有的悲观甚至于颓废。

伊格纳西奥·阿尔塔米拉诺、曼努埃尔·何塞·奥冬和胡安·德·迪奥斯·佩萨也许称得上是19世末、20世初墨西哥文坛最负盛名的浪漫主义诗人。其中，阿尔塔米拉诺(1834—1893)的成就主要在小说方面，但是他的诗作和他于1869年创办的《复兴》杂志影响了一代浪漫主义诗人。奥冬(1858—1906)少年时代即开始作诗，未及而立已是诗坛巨擘。然而，文学只是奥冬的业余爱好，当律师才是他的本职工作。他长年生活在墨西哥北部农村，替老百姓伸张正义。他的作品也大多以农村生活为题材，感情朴素而又深沉，散发着泥土的芬芳。他的主要诗作有《诗选》(1880)和《乡村诗篇》(1902)等。佩萨(1852—1910)与奥冬不同。他是位学者型诗人，对源远流长的西班牙语诗歌颇有研究：上至中世纪谣曲，下到贝克尔、坎波阿莫尔和阿尔塔米拉诺，无不在他涉猎范围之内。他的创作既多彩又多产，而且有内涵、有深度，委婉动人、感人至深。《家庭之歌》(1884)被认为是他的代表作。

同时期的其他浪漫主义诗人有：吉列尔莫·普列托(1818—1897)、路易斯·奥尔蒂(1835—1894)、何塞·佩翁·伊·康特雷拉斯(详见本章第八节)、何塞法·穆利略(1860—1898)、拉乌拉·门德斯·德·昆卡(1853—1928)、埃斯特尔·塔比亚·德·卡斯特利亚诺斯(1824—1897)、伊萨贝尔·德·米埃尔·伊·塞利斯(1828—1913)、曼努埃尔·卡瓦耶罗(1851—1925)、安东尼奥·萨拉戈萨(1855—1910)、何塞·佩翁·德尔·巴列(1866—1924)和哈维埃尔·圣塔·马里亚(1843—1910)等等。

与此同时，具有批判现实主义和自然主义倾向的作品已经出现。像何塞·洛佩斯·波利略·伊·罗哈斯、拉法埃尔·德尔加多和埃米利奥·拉巴萨那样的现实主义、自然主义作家(详见本章第

七节）都发表过诗作。但是，由于其数量较少且作者本身都因小说起家成名，现实主义或自然主义诗歌并未形成气候。何况，从文学沿革和体裁的艺术特征的角度看，浪漫主义适于诗歌：抒情，现实主义和自然主义则长于小说：纪实。

第七节　跨世纪小说家

批判现实主义和自然主义几乎同于 19 世纪末进入拉丁美洲。其时墨西哥和拉丁美洲的许多作家刚刚从感伤主义中摆脱出来，对它们采取了兼收并蓄、不加区分的态度。举凡墨西哥作家洛佩斯·波利略、德尔加多和拉巴萨等一代墨西哥小说家大都无视自然主义同批判现实主义的差异，非但将巴尔扎克和左拉相提并论，而且既想成为"书记"又不放弃"实验"。当然，例外并非没有，竭力鉴别两大流派、真心推崇自然主义的亦不乏其人。费德里科·甘博亚便是一个。他定左拉于一尊，而且"从一而终"，无怨无悔，坚信自然主义能独步天下，冠乎始终。无奈浪漫主义尚未寿终正寝，现代主义却已经崛起，致使整个拉丁美洲文坛的焦点集中在浪漫主义与现代主义、传统与创新的较量，加之在多数小说家笔下批判现实主义和自然主义并行不悖，相得益彰，因此，无论个别自然主义作家如何摇旗呐喊，也难以独擅胜场。

何塞·洛佩斯·波利略·伊·罗哈斯(1850—1923)生于墨西哥第二大城市瓜达拉哈拉，是该城的世家子弟。曾在墨西哥城攻读法律，但未及毕业便放弃了学业，投身于文学创作。为寻求"文学真谛"，他遍游英、法、意、西等欧洲国家，得到狄更斯、巴尔扎克、左拉及加尔多斯、佩雷达等批判现实主义和自然主义作家的"真传"。回国后获得律师资格并跻身政界，先后出任州长、外交部长等职，同时坚持文学创作，以此抨击时弊、鞭笞世风。主要作品有长篇小说

《土地》(1898)、《先驱》(1909)、《强者与弱者》(1919),短篇小说集《六则传说》(1883)、《短篇小说集》(1900)、《轶事和小说》(1903)、《故事、小故事、小小说》(1918),此外还作有诗歌、散文和评论。《土地》被认为是他的代表作。小说注重人物描写，事件和环境也很细致入微,颇具大家风范。尤其难能可贵的是,作者'吃透了'巴尔扎克,认为客观是小说的关键;"只要把周围生活原原本本、仔仔细细地记录下来就可以了"。

拉法埃尔·德尔加多(1853—1914)出生在威拉克鲁斯的科尔多瓦城，父母笃信天主教。他自己进过教会学校，大学毕业后一直在奥里萨巴从事教育工作，一生清心寡欲，淡泊安宁。他从发表第一部小说《云雀》(1891)起,就表现出不厌其烦的细针密缕,并俨然以'社会医生'的姿态对时世痛下针砭。他的其他长篇小说有《安赫利娜》(1895)、《富亲戚》(1903)和《庸俗故事》(1904)。同时,他还发表过诗集、剧本和短篇小说集《故事与札记》(1902)等。

埃米利老。拉巴萨((1856—1930)和洛佩斯·波利略、拉法埃尔·德尔加多齐名，被认为是墨西哥现实主义小说的三巨头之一。他当过律师、记者和议员，主要写过四部小说：1887年的《球》和《大学问》,1888年的《第四权力》和《假币》。这四部小说又被统称为《墨西哥小说》。在第一部小说中,拉巴萨以真实事件为蓝本,描写了一次农民起义。第二部小说是写政界的，作品对墨西哥政客的所谓从政之道进行了大胆揭露，使政界不安、读者震惊。《第四权力》和《假币》又回到了最初的题材,但手法更加老辣,叙述更加精细。与此同时,拉巴萨在《宇宙报》上连载了一部题为《三年战争》的小说，此举历时数载，直到他死后作品才得以成书出版。

费德里科·甘博亚(1864—1939)自称是墨西哥'最纯粹'的自然主义作家。由于出身贫寒,他从小便知生活艰难、世道炎凉,决计依靠自学获得文化知识与社会地位，后来果然出人头地，历任外交文秘、大使、部长等职。文学创作方面,甘博亚效法左拉和贡古尔兄

弟，先后出版了短篇小说集《本性》（1888），长篇小说《外表》（1892）、《最高法则》（1896）、《变形记》（1899）、《圣女》（1903）、《征服》（1908）和《溃疡》（1910），此外还有剧本、日记等多种。《圣女》是他的代表作，与《娜娜》如出一辙。甘博亚把墨西哥当作一个实验室，以钻研性和遗传的"学问"，把那些历来为正人君子避之藏之、讳莫如深的事实一一搬到了显微镜下。在这些事实中，首当其冲的是令人谈之色变却又无处不在、无时不有的纵欲与卖淫。《圣女》写一个天真纯朴的农村少女进城后沦为娼妓的故事。女主人公离开家乡，独自到墨城谋生。可是偌大都市、茫茫人海，竟没有一个人向她伸出救援之手。善者对她漠然相向，更多的则是拿她寻欢作乐。生活所迫，她堕落了。但她良知未泯，几次欲逃离火坑、摆脱泥淖。然而，一只只无形的手拖住了她。数年后，她身心交瘁，体力衰竭，人老珠黄，风韵荡然，被老鸨逐出娼门。她贫病交加，孤立无援，弥留之际，只有一位双目失明的乞丐在她身边，替她演奏了那支令人心碎的安魂曲。

她之所以落到这步田地，原因之一是她曾祖父那个"浪荡公子"的遗传："在她的血脉里涌动着她曾祖父的那注肮脏的潜流。"

虽然，甘博亚囿于当时的时尚和认知，从遗传学和生理决定论的角度指出了卖淫现象得以存在的一个潜流，但他从不否认这个潜流得以迸发并畅通无阻的根本原因是社会的腐化。为了真实地再现社会的腐化或腐化的社会，甘博亚对墨西哥城进行了深入细致的调查研究，发现在这个号称拉美文化中心的大都市不仅妓院多于教堂，妓女多于修士，而且连教会本身也早已被那些只知道偷鸡摸狗的神父和不干不净的修女所玷污①。《圣女》的故事就是在这样一个腐朽堕落的社会环境中展开的。读者固然可以认为女主

① 埃马努埃尔·卡尔巴略：《〈洛佩斯·波利略小说选编〉前言》，墨西哥国立自治大学，1956年版。

人公的一生并不光彩，但却不能不同情她，为她流泪。因为她是腐朽社会的牺牲品，是墨西哥这个庞大的妓院中唯一试图自拔的“圣女”。正因为如此，“圣女”这名字恐怕不完全像通常所理解的那样是对女主人公的讽刺。它寄托了作者对她的同情、怜悯甚至于敬意。墨西哥有句俗语：“知耻是神圣的。”

此外，黑暗构成了小说的主要布景。夜幕下，墨西哥城揭去了面纱，露出了真相。作者对市民的夜生活作了细致入微的记录。在这个黑暗世界里，唯一的明人是盲人伊波利托。

诚然，自然主义的通病是表现丑与恶、性与色的过度，甘博亚也不例外。①

同一时期重要的现实主义、自然主义作家还应当包括安赫尔·德·坎波(1868—1908)和维克托里亚诺·萨拉多·阿尔瓦雷斯(1867—1931)。前者笔名嘀克嗒克(或米克罗斯),作品繁多,被甘博亚称为“墨西哥的狄更斯”;后者擅长捕捉奇闻轶事,是当时最受欢迎的小说家之一。

其他现实主义、自然主义作家有曼·桑切斯·马莫尔(1839—1912)、拉法埃·塞尼塞罗斯(1855—1933)、波菲里奥·帕拉(1856—1912)、萨尔瓦多·科尔德罗(1876—1951)、罗德里格斯·贝尔特兰(1866—1939)、胡安·A·马特奥斯(1831—1913)、伊雷内奥·帕斯(1836—1924)、恩里盖·德·奥拉瓦里亚伊·费拉里(1844—1918)、赫里贝托·弗里亚斯(1870—1928)、曼努埃尔·圣胡安(1864—1917)、萨尔瓦多·克维多(1859—1935),等等。

尽管当时浪漫主义已经盛极而衰，但浪漫主义小说还时有出现。其中最著名的要推胡斯托·西埃拉(1848—1912)、帕布罗·萨亚斯·瓜尔内罗斯(1831—1902)和佩德罗·卡斯特拉（1838—

①他的另一部小说《变形记》就因为描写一个耽于肉欲的修女的荒淫生活而遭到教会的强烈抗议。然而，一个作家甚或一个流派的显达往往受惠于别人的攻击。

1906)的作品。

现代主义作家虽然也有写小说的，古铁雷斯·纳赫拉和阿马多·内尔沃等都写过小说；有的甚至主攻小说，如卡洛斯·迪亚斯·杜弗(1861—1941),但总体上没有留下值得称道的作品。即便如此，他们或受他们影响的作家如阿尔贝托·勒杜克(1867—1908)、何塞·贝纳尔托·科乌托(1880—1901)和西罗·塞巴略斯(1873—1938）等为墨西哥小说开辟了新的思路、提供了新的范式：注重象征和意蕴、语言和结构，同时不乏成功的心理描写。

然而，时代给跨世纪的墨西哥文学——无论现实主义或自然主义，还是浪漫主义或现代主义——打上了深深的烙印，那就是“世纪末”的悲哀。

临渊履薄,前途未卜;人同此心,心同此情。

第八节　跨世纪戏剧家

相比之下，世纪之交的墨西哥戏剧更显得萧条不堪。不算何塞·罗萨斯·莫雷诺(1838—1883)(因为他的作品都是在80年代以前完成的），真正功成名垂的戏剧家或许只有很少几位。前面提到过的何塞·佩翁·伊·康特雷拉斯(1843—1907)是一位。佩翁·伊·康特雷拉斯生于尤卡坦半岛，是世家子弟，聪明得有些过于早熟。他16岁大学毕业,19岁获医学博士学位。在文学方面他也相当地早熟，少年时期创作的传说、诗歌和剧本已显示出他的才华。步入中年以后，他接二连三地写出了数十个剧本，其中不少剧目上演后反应强烈。但是,70年代末他急流勇退，并从此销声匿迹，个中原因无人知晓。奇怪的是到了90年代“失踪”时间长达十余年之久的他突然重返文坛，并再一次纵横剧坛，独领风骚。他复出之后的主要剧作有:《加夫列拉》(1890)、《孤独》(1892)、《狂涛》

(1893)、《劳雷亚娜》(1893)和《幸运之门》(1895)等等。

佩翁·伊·康特雷拉斯的前期作品富于浪漫主义色彩，不少作品中有西班牙戏剧家索里亚的影子；后期作品比较复杂，或可说是浪漫主义、风俗主义、现实主义甚至还有现代主义的大杂烩。也许正是因为他的复杂、他的多产还有他的去而复出，佩翁·伊·康特雷拉斯被认为是世纪末最伟大的西班牙语戏剧家。

和佩翁·伊·康特雷拉斯不同，阿尔弗雷多。查维罗(1841—1906)始终处在"边缘"地位,没有多少观众,更没有人授予他"戏剧复兴金笔"(佩翁·伊·康特雷拉斯曾获此殊荣)。然而查维罗我行我素,既不媚俗,也不自命不凡,而是默默地、一以贯之地耕种自己的园地：把古代印第安人的神话传说和异国他乡的奇闻轶事搬上墨西哥舞台。因此,他的作品不是金字塔就是巴黎、伦敦和罗马。他的主要作品大都产生于70年代末至80年代初,其中最有争议的有:《羽蛇》(1878)、《泪谷》(1880)、《无望》(1881)和《当今世界》(1882)等。他的超脱、他的神秘、他的钩沉索隐和异国情调,常常使文学史家们感到头痛，不知该如何将他定位。但可以肯定的是，他的逃避主义和神秘主义倾向与现代主义诗人的早期表现不谋而合。

除他们二人之外，前面提到过的不少诗人、作家如奥冬、胡斯托·西埃拉等也曾涉足戏剧,但影响甚微。到了20世纪,墨西哥戏剧受到了来自北欧的冲击。随着易卜生、斯特林堡等人的作品的传入,墨西哥出现了两位风格怪异的戏剧家马塞利诺·达瓦罗斯和何塞·霍阿金·甘博亚。

马塞利诺·达瓦罗斯(1871—1923)的第一部作品《最后的画面》上演于1900年,它少有西班牙语传统戏剧的特点,令人耳目一新。此后他陆续推出了表现醉鬼的《瓜达卢佩》(1903),渲染女明星人老珠黄、孤独失宠的《就是如此……》(1908)和带有讽刺性质的《主人万岁》(1910)、《老人》(1911)等。这些作品除了漠视传统伦理

道德，还对戏剧的表演形式进行了大胆的革新（用他本人的话说是“爆破”)。剧中剧、潜台词和象征的运用,使戏剧平添了深度。

何塞·霍阿金·甘博亚(1878—1931)的前卫意识超过了达瓦罗斯。他青年时期曾在欧洲留学,受到北欧及同时期英、法、西班牙等国戏剧的熏陶。他的第一部作品《孤独》(1899)(1903年上演时更名为《肉或特蕾莎》）即显示出了作者的神秘主义倾向和对现代音乐的偏爱。在他的第二部作品《死亡》(1904)中,神秘主义和宿命论通过人物（医生）的实验展示出来。医生在这里具有明显的象征意义，他的失败和绝望意味着人类面对命运、面对未来的束手无策。甘博亚的其他主要作品有:《家园》(1905)、《开庭日》(1908),等等。他的作品不落窠臼，神秘、朦胧的基调中流溢着愁绪。1910年至1920年他因战乱等原因中断创作，但本世纪20年代又重返剧坛,著有《魔鬼怕冷》(1923)、《雷比亚吉克人》(1925)、《十字路口》(1925)、《年轻人!》(1927)、《类似事件》(1929),等等。他的创作一直延续到30年代，对墨西哥现代戏剧的发展影响巨大。

第二章
战争年代

新世纪的来临并没有像人们期望的那样万象更新、给世界带来勃勃生机。相反，这世界仿佛已经病入膏肓，大有积重难返之态（正因为如此，悲观厌世、萧然物外的现代主义诗歌才能继续大行其道,并覆盖了 20 世纪初的十几个年头)。

天下汹汹,终使战火四起。先是俄国革命,继而是伊朗革命,继而是葡萄牙革命和墨西哥革命，然后是辛亥革命和一系列局部战争与地区危机，不久就爆发了世界大战。

墨西哥革命发生于 1910 年，但大规模的武装斗争却要到 1911 年方始展开。这场革命最初是由资产阶级革命家马德罗发起的,他提出了旨在推翻迪亚斯独裁统治的政治纲领,如‘要民主,不要专制”“公民投票选举,总统不得连任”,后来的武装起义得到了广大工农群众的响应。革命如野火春风席卷全国，独裁者被迫逃往法国，人民拥戴马德罗当了临时总统。然而，面对满目疮痍的墨西哥,马德罗政府束手无策,回天乏力。于是,陆军部长韦尔塔趁乱于 1913 年发动军事政变，一举推翻了以马德罗为首的临时政府。马德罗被捕并遭暗杀。舆论哗然，群情激愤，革命浪潮风起云涌。在北方,潘乔·维亚领导的农民革命队伍迅速壮大，卡兰萨和奥夫雷贡将军也先后率部起义；在南方，印第安人出身的农民领袖萨帕塔高擎起土地革命的大旗。南北夹击之势迅速形成，韦尔塔虽竭力抵抗,但终究寡不敌众,于翌年(1914 年)仓皇出逃。遗憾的是韦尔塔

的垮台并未给灾难深重的墨西哥带来安宁和希望。在战乱中壮大的各武装力量开始了空前残酷的争权夺利。墨西哥依然战火连绵。1917 年，卡兰萨以其相对的军事优势和政治资本（完成了现代墨西哥第一部宪法的制定）登上了总统宝座。诚然，战争烽烟并没有消退。事实上，局部战争一直要延续到 20 年代的“基督徒战争”。①

风雨飘摇的墨西哥文学在战火中经受洗礼，产生了一大批战争作家(文学史家们通常称之为“革命作家”),同时促使现代主义等文学思潮改变了流向。

第一节　革命小说

1910 年至 1917 年的墨西哥革命是在这个国家资本主义的发展受到迪亚斯独裁统治的严重阻碍的历史条件下爆发的。它是阶级矛盾和民族矛盾激化的产物。

前面说过，迪亚斯在墨西哥实行了长达三十余年的独裁统治，并逐步以“贵族政治”取代了华雷斯总统的“贫民政治”,使该国的两极分化达到了无以复加的地步。由于政策上的严重倾斜，曾遭“土改运动”重创的封建庄园制体系迅速恢复,庄园主由 1876 年的 19500 多个速增至 1910 年的 35400 多个。② 天主教势力又猖獗起来，他们一方面和大庄园主沆瀣一气，肆无忌惮地掠夺土地资源，另一方面又以其惯用伎俩，对城乡民众实行精神奴役。与此同时，法、英等国在墨西哥的投资大幅度递增。外国资本主义国家的参与并不意味着墨西哥城乡前资本主义生产方式的终结，恰恰相反，外

①“基督徒战争”又称“教徒战争”,指 20 年代中期天主教会反对卡列斯政治维新的武装起义。战争持续近三载，最后以教会的失败而告终。

②赵英：《1910—1917 年墨西哥革命浅析》,《拉丁美洲丛刊》,1984 年,第 6 期。

国资本家和封建大庄园主相互勾结，竭力保持墨西哥的落后状态。在一些外国资本家开设的工厂或种植园里，名义上的雇佣工同封建大庄园里的奴隶毫无差别。对于寻找廉价原料和劳动力的外国投资者来说,迪亚斯时期确实是一个"黄金时代"。迪亚斯依靠"洋务派"(又称"科学家派")和"贵族"政客,对外资大开方便之门,全然不顾民族利益。这样,到本世纪初,法、英、美等国几乎控制了墨西哥的全部轻重工业和交通运输业。

在迪亚斯独裁统治的庇荫下，国内外反动势力气焰日盛，不可一世。1910 年墨西哥革命爆发前夕,全国 95.6%左右的农民失去了土地。有些州县，无地农民竟约占当地农户总数的 99.5%。①

然而,物极必反,墨西哥人民终于拿起了武器。

在这场惊天地、泣鬼神的人民革命中，民族资产阶级由于过分弱小而未能始终处于领导地位，农工（主要是无地农民）由于阶级局限(盲动性、狭隘性等等)而只能充当炮灰,代表大庄园主利益的反动军阀后发制人并最终独擅胜场。

墨西哥革命小说，顾名思义，是这场性质复杂、鱼龙混杂的八年内战(其实还有美国的干涉)的一面镜子。

在墨西哥革命小说中，历史第一次以其自身的力量存活于艺术世界。墨西哥作家从此不再需要假借或模仿欧洲的文人、主义以证明自己的文学价值或给自己的文学作品定位。从这个意义上说，墨西哥革命小说是对墨西哥小说传统的决裂。

前面说过，当现代主义诗潮流行的时候，墨西哥小说几乎还沉浸在浪漫主义的风花雪月之中。浪漫主义小说家帕伊诺（1810—1894)的充满理想主义色彩和风俗主义表演的《冷河绿林》（1891）以几近每年一版的巨大能量吸引着墨西哥读者。至 1910 年墨西哥革命爆发,《冷河绿林》累计发行百万余册,创下了墨西哥出版史上

①赵英：《1910—1917 年墨西哥革命浅析》,《拉丁美洲丛刊》,1984 年,第 6 期。

的新记录。墨西哥革命伊始，几乎所有作家都惶然不知所措。且不说一贯萧然物外的现代主义诗人，就连代表新文学思潮的现实（自然）主义作家也纷纷扮演起了秩序的卫道士，视革命为洪水猛兽。

不过，随着形势的发展、独裁者的垮台，相当多的作家、诗人卷入了纷争。于是，作家队伍迅速分化。以前浪漫主义作家胡斯托·西埃拉为代表的“贵族派”文人引导“青年诗会”进行所谓“墨西哥精神”的形而上学探索。虽然“青年诗会”并非清一色地都站在革命的反面，但至少在革命初期它是完全采取了逃避主义态度的。

与此相反，多数作家声援革命，有的甚至投笔从戎，奔赴前线。

马里亚诺·阿苏埃拉（1875—1952）无疑是墨西哥革命时期最具影响的小说家之一。他出生在哈利斯科州的一个商人家庭，曾在故乡瓜达拉哈拉医学院学习，毕业后成为乡村医生并开始文学创作。他穿村走寨，目睹了百姓的疾苦。1907 年，他的第一部小说《马丽亚·路易莎》问世。此后他又接二连三地发表了《失败者》（1908）、《莠草》（1909）和《无情》（1910）等。在这些早期作品中，阿苏埃拉以鲜明的自然主义色调描绘了哈利斯科农村的颓败，表现了他对现实的强烈不满和对穷苦农民的深切同情。应该说在他的这些作品中留下了左拉的深刻印记。革命爆发后，阿苏埃拉积极参加资产阶级民主革命领袖马德罗领导的反独裁斗争，写下了《马德罗主义者安德列斯·佩雷斯》（1911）等立场坚定、旗帜鲜明的“革命小说”。马德罗执政后，阿苏埃拉任哈利斯科州公共教育局长，但好景不长，两年后，韦尔塔发动政变。马德罗下台并被暗杀。形势急转直下。面对新的独裁统治，各种民主力量奋起反抗。阿苏埃拉参加北方农民革命领袖潘乔·维亚领导的农民革命军，任主任军医。其时，各工农武装群龙无首，加上军阀林立，墨西哥开始了旷日持久的内战、混战。阿苏埃拉对此深感失望，遂创作了《卡西克》（1914）和《在底层的人们》（1916）。

《卡西克》常被解读为《在底层的人们》的一个序曲，因为它写

战前和战乱之初墨西哥农民的悲惨生活，从而揭示了战争的不可避免。在这部作品中，阿苏埃拉放弃了对自然主义的效仿，笔触变得十分娴熟淋漓。他尽可能地排除了议论，而通过大量的对话使人物鲜活起来。地主和农民的矛盾是作品的唯一“情节”,而最终地主的残酷和农民的忍无可忍又使武装斗争顺理成章、不可逆转。

《在底层的人们》被认为是墨西哥革命小说的代表作，阿苏埃拉也因此而深孚众望。但作品发表时并未引起普遍的关注，直至战争结束，社会趋于安定，人们回过头来重新审视这场革命时，才发现这是一部难得的“叙事佳作”,加之它篇幅不大(约合中文10万字),很快被译成英、法、德、俄等欧洲文字,并被搬上银幕,在世界上流传开来。

小说写农民革命领袖德梅德里奥·马西亚斯的戎马生涯。在阿苏埃拉的笔下，战争显得异常残酷和混乱。革命军四处征战，伤亡惨重,但始终不清楚为谁而战、为何而战。最后,主人公假借一块从山顶隆隆滚下的巨石以象征革命的盲目和不可阻挡。

小说几乎是在照相般的客观观照中铺展开来的。德梅德里奥的原型是弗朗西斯科·维亚即潘乔·维亚和追随维亚的农民军上校梅迪纳。战争时期，阿苏埃拉与后者过从甚密。通过后者，同时也是基于作者的切身感受，人物才有了这样关于革命、战争的了解。

对德梅德里奥而言，革命首先意味着自由自在、为所欲为的无政府主义：

> “骑上快马，任它们自由奔腾，仿佛马蹄所及的这一片辽阔的土地已经属于他们。谁还能记得凶恶的警官？谁还会想起自己曾经是饥寒交迫的奴隶：天不亮就得扛着铁锹、背着箩筐下地干活以求用稀粥、豆糊填充肚皮？他们尽情地歌唱,放声地大笑、狂叫,在阳光、空气和无拘无束的生活中陶醉……”

由于作品基本上构建在人物对白的基础之上，叙述者的介入被尽量地隐蔽起来。但无论如何，作者对墨西哥革命的悲观失望已经暴露无遗。用人物索利斯的话说：“革命就是狂飙飓风。革命者不是别的，而是随风飘荡的落叶……”革命推翻了独裁者，建立了新政府,但战争没有停息,人们仍在流血。

毫无疑问,《在底层的人们》是所有‘革命小说’中对革命及战争描绘得最全面、最冷静的作品之一。作者虽然亲临其境，但却以一个‘局外人’的口吻,客观地展示了错综复杂、迅疾多变的战争场面。从形式的角度看,他的‘客观主义’手法具有点彩主义成分,用松散、跳跃的架构表现对象紊乱、无序的特点。

和《在底层的人们》中的人物索利斯所表现的情绪一样，阿苏埃拉于 1916 年离开农民武装，退避三舍。他的另一部关于墨西哥革命的小说《苍蝇》(1918)便是此后发表的。作品具有奥罗斯科式壁画的狂放，以浓墨重彩渲染了战争的残酷与力量。第一部分写某州首府在战争初期的混乱与恐慌，笔法概括而富有涵盖力；接下来是对农民革命军一军用列车的近镜头观照；最后又是包容性极强的农民军兵败溃逃的情景。如果没有军用列车把开始的车站（出发)和后来的车站(败北)联系起来,小说简直是一盘散沙。

与《苍蝇》同期发表的中短篇小说如《多米蒂洛想当议员》(1918)、《一个体面人家的苦恼》(1918）则不再具有以上作品的包容企图。《多米蒂洛想当议员》叙述多米蒂洛父子借军阀征税大发国难财,写得十分紧凑;而《一个体面人家的苦恼》似乎已经放弃了客观口吻，转而用历史唯心主义观点假设政权很可能落到土匪手中。在后一篇作品中，作者的形式探索是显而易见的。作品有两个叙述者，前半部分用的是一种较为简洁明快的叙述方法，后半部分因人物叙述者塞萨尔亡故而改用相对舒缓的第三人称。有一种明显的空白横亘在两个叙述者中间，这可以说是一种突破，也可以说是败笔。

进入 20 年代以后，阿苏埃拉的作品逐渐与战争拉开距离，从而开始了创作的另一个阶段：形式探索阶段。这一阶段的主要作品有《恶时辰》（1923）、《萤火虫》（1932）等，表现出明显的先锋色彩（详见第三章）。

与阿苏埃拉齐名的“革命小说”作家马丁·路易斯·古斯曼（1887—1976）、格雷戈里奥·洛佩斯·富恩特斯（1897—1967）和何塞·卢文·罗梅洛（1890—1952）等也从不同的角度创作了不少战争题材的文学作品。和阿苏埃拉一样，古斯曼在潘乔·维亚领导的农民革命队伍里当过兵，打过仗，有着非凡的经历和积累。他的作品发表时间较晚，其中《鹰与蛇》发表于 1928 年，《考迪罗的影子》发表于 1929 年，而有关潘乔·维亚的传记体小说《回忆潘乔·维亚》则一直到 1951 年才公诸于世。也许是因为时间的关系，古斯曼的作品被认为是第二阶段墨西哥革命小说的杰出代表。但是从形式的角度看，他的作品却是滞后的。无论是表现墨西哥革命的《鹰与蛇》还是写奥夫雷贡或卡列斯的《考迪罗的影子》，都没有多少先锋色彩。这与当时墨西哥方兴未艾的先锋派思潮和壁画运动的走势极不相符。当然，古斯曼的作品反映了墨西哥人民对战争的深刻反思，表现了一代文人的普遍心情：对革命的不彻底性以及革命所付出的高昂代价的深深惋惜。因此，他的作品文辞哀艳，情绪低落。

罗梅洛和洛佩斯·富恩特斯的作品就更晚。前者的代表作《乡巴佬的札记》（1932）和《我的战马、猎犬和枪》（1936）同样表现了对革命的失望心情，尤其充满了对最下层的人们——印第安人的同情：他们浴血奋战，充当炮灰，但到头来一无所获。说到对下层百姓的同情，他的另一部作品《皮托·佩雷斯无用的一生》（1938）表现得尤为明显。作品采用传统的流浪汉小说的形式，叙述一个叫皮托·佩雷斯的人在战争时期阴差阳错带有明显喜剧甚至闹剧色彩的种种经历。

洛佩斯·富恩特斯的主要贡献在于较早地塑造了另一位农民领袖萨帕塔的形象。洛佩斯·富恩特斯也参加过革命，但所追随的并非潘乔·维亚和萨帕塔，而是老谋深算的卡兰萨。也许是受了萨帕塔"人格力量"的影响，也许是出于对无地农民的同情，洛佩斯·富恩特斯几乎是站在卡兰萨的对立面来叙述农民革命者的战斗与梦想的。他的代表作《土地》（1933）讴歌了萨帕塔领导的农民武装，认为除了农民武装，其他势力都只是为了夺取政权，包括"冠冕堂皇的马德罗"。他的另一部重要作品《印第安人》（1934）则更为明确地揭示了无地农民的痛苦和他们参加革命的目的。作者的其他小说如《军营》（1931）和《我的将军》（1934）等，大都是对具体战争场面的描写，较之前面提到的"革命小说"没有多大的突破与不同。

作为一种文学品种（题材是主要界线），墨西哥革命小说一直延续到40年代。在长达三十余年的创作过程中，墨西哥作家几乎始终充当着不属于同一阶层的印第安人和广大贫苦农民的代言人。从这个意义上说，他们是超越了自己的阶级和种族局限的，是充满了人道主义精神的，无论对墨西哥社会还是文学艺术都产生了极其深远的影响。

"革命小说"的其他重要作家作品有萨尔瓦多·克维多·伊苏尼加的《匪帮》（1912）、拉法埃尔·穆纽斯的《忆潘乔·维亚》（1923）和《追随潘乔·维亚》（1931）、特奥多罗·托雷斯的《潘乔·维亚的风流与悲哀》（1924）、马乌里西奥·马格达莱纳的《马皮米37》（1927）、哈维埃尔·伊卡萨的《潘奇托小黑子》（1928）、巴西利奥·巴迪略的《钟楼》（1929）、豪尔赫·格拉姆的《埃克托尔》（1929）、阿古斯丁·维拉的《复仇》（1930）、迪埃戈·阿雷纳斯·古斯曼的《众议员先生》（1931）、内利埃·坎波贝略的《枪弹》（1931）和《妈妈的手》（1937）、何塞·曼西希多尔的《纠集》（1931）和《红色城市》（1932）、弗朗西斯科·乌尔基索的《老队伍》（1931）和《记往昔……》（1934）、拉乌尔·卡朗卡·伊特鲁希略的《佩雷斯》（1932）

和《同志》(1936)、安德列斯·伊杜阿尔特的《骑士》(1932)和《革命中的一个孩子》(1937)、马努埃尔·贡萨莱斯的《和卡兰萨在一起》(1933)、弗朗西斯科·萨尔基斯的《混纺布》(1933)、费尔南多·罗夫雷斯的《基督徒的圣母》(1934)、特·托雷斯的《失落的祖国》(1934)、豪尔赫·费雷蒂斯的《热土》(1935)和《南方在燃烧》(1937)、何塞·巴斯康塞洛斯的《风暴》(1936)和《灾难》(1937)、何塞·瓜达卢佩·德·安达的《基督徒》(1937)、古斯塔沃·奥尔蒂斯·埃尔南的《烟囱》(1937)、恩里克·奥通·迪亚斯的《抗议》(1937)、米格尔·安赫尔·梅嫩德斯的《纳亚尔》(1941)、何塞·雷布埃尔塔斯的《水墙》(1941)和《人祭》(1943)、何塞·马里亚·贝尼特斯的《城市》(1942)、布兰卡·利迪亚·特雷霍的《灾难中的国家》(1942)、弗朗西斯科·罗哈斯·贡萨莱斯的《黑色苦恼》(1944)、米格尔·利拉的《逃难》(1947)、马丽娅·路易莎·奥坎波的《火焰下》(1947)和阿古斯丁·亚涅斯的《山雨欲来》(1947)等。除此之外，后来仍有不少作品是以墨西哥革命为题材或作背景的，信手拈来,胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》(1955)、富恩特斯的《阿尔特米奥·克鲁斯之死》(1962)当在此列。对于其中的一些重要作家作品，本书将在其他章节予以详释。

第二节　后期现代主义诗歌

这里所说的后期现代主义，自然不同于第二次世界大战之后风行于欧美各国的后现代主义。这里所说的后期现代主义指拉美现代主义诗潮的后期表现，尽管事实上它在许多方面是对现代主义的反拨与反动。

后期现代主义发生于墨西哥战事正酣之际，它的开创者也是墨西哥诗人。在一首题为《拧断天鹅脖子》(1910)的十四行诗中，

恩里克·贡萨莱斯·马丁内斯(1871—1952) 率先对以卢文·达里奥为代表的现代主义诗潮发难：

> 拧断那貌似华美的天鹅的脖子，
> 哪怕碧蓝的泉水映衬着它洁白的风姿；
> 要知道它只知道炫耀自己的优雅，
> 却感受不到世界万物的灵致。
>
> 将脱离生活韵律的形式统统抛弃，
> 更不要不切实际的空泛的议论。
> 热烈地拥抱面前的生活，
> 祈求世界理解你的美意。
>
> 请看聪明的猫头鹰舒展翅膀，
> 离开帕拉斯女神和奥林匹斯，
> 疾飞而来,降落在坚硬的 树枝……
>
> 它没有天鹅的华丽外表，
> 却用敏锐的目光凝视黑暗，
> 释读出夜的神秘。

作品对一味地逃避现实的现代主义诗风和现代主义诗圣达里奥的大不敬是显而易见的。尽管诗人一再声明他的作品并非指向达里奥和现代主义诗歌,而是那些‘ 曲解者 ’的摹仿。不少评论者也认为贡萨莱斯·马丁内斯与达里奥并无本质上的不同,理由是 贡萨莱斯·马丁内斯本人也是个成就卓著的现代主义诗人，而且深受法国象征主义的影响。此其一。其二,贡萨莱斯·马丁内斯只是用外表丑陋、内藏睿智的猫头鹰取代了达里奥等人的内心空空、虚有其表的天鹅，即从一种象征跳到了另一种象征，本质上仍是现代主义所一贯倡导的标新立异、不落窠臼的做法。

然而，纵观贡萨莱斯·马丁内斯的创作生涯，墨西哥革命在他

心灵深处所产生的影响又何啻于换一种象征。战争对墨西哥乃至所有拉丁美洲诗人的震撼是巨大的和深刻的。且不说贡萨莱斯·马丁内斯等墨西哥诗人临深履薄般地体验到了现实的冲击，就连达里奥这样“超脱”和“与世无争”的现代主义者也不得不改变姿态,使其创作尽可能地与生活靠拢。因为凄凉、阴沉、死气沉沉的世纪末或世纪之交已经远去，取而代之的是一个动荡、混乱、战火纷飞同时又充满希望的世界。当贫困和战争来临的时候，当生存受到威胁的时候，谁能够置之度外？贡萨莱斯·马丁内斯不苟且，他投入了火热的生活并毅然与以前的自己决裂，创作了《天鹅之死》(1915)、《力量、仁爱和梦想之书》(1917)、《寓言及其他诗篇》(1918)、《风的话》(1921),等等。

尽管贡萨莱斯·马丁内斯并没有像多数‘革命小说’家那样投身革命、不惜用鲜血洗染苍白的文学，而只是高擎笔杆，通过新闻传媒为正义呐喊，但是他要求诗人放弃空洞的形式、拥抱真实的生活的呼声，无疑推动了墨西哥及拉丁美洲诗歌从观念到形式的重大转折。

在这个重大的转折时期，可与贡萨莱斯·马丁内斯比肩而立并与他的呐喊遥相呼应的诗人，也许只有拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德(1888—1921)。洛佩斯·贝拉尔德出生于萨卡特卡斯州的一个普通职员家庭，大学毕业后当过律师，嗣后因参加法官考试落第而离开家乡，赴首都墨西哥城谋生，继而因寻觅法律工作未果而进入报界，同时开始文学创作，不久成为教师并在国家文教机关供职。

他的第一部诗集《虔诚的血》发表于1916年,时值墨西哥革命由‘理智走向混乱’,第一次世界大战焚烧着欧洲、焚烧着一切。现代主义的唯美之梦已经荡然无存，世界在血泊中呻吟。洛佩斯·贝拉尔德打心眼里厌恶这个世界，怀疑这个世界。他不屑、也不能再像现代主义诗人那样去构筑象牙之塔，进行无谓的形式表演。他的感觉是从骨髓里反射出来的，要用来自“骨髓的语句和音符”去加

以表现：

“我渴望将那些没有进入骨髓的词句和音节逼出我的诗行。”①

或者：

“帕纳斯派的失败就在于一味地拿鲜艳的外衣包装人生不同的特性。要知道，我们是大不相同的，而且每当关键时刻——梦幻、洗澡或做爱——来临，我们会脱去外衣，一丝不挂。因此，最好让诗句保持鲜活的偶然性、自发性，吟当所不得不吟，止当所不得不止，成为所有时间和空间的见证：10点钟的奥林匹克和精神焕发，11点钟的垂头丧气和一蹶不振，然而始终充满着人性、个性。”②

正因为如此，洛佩斯·贝拉尔的作品充满了偶然性。事无巨细，要的只是真情实感。在一首题为《我有过一件绸斗蓬》的小诗中，他这样写道：

我陶醉在丝绸的柔软，
活像天真烂漫的海湾，
呼吸着现时玫瑰的芳香，
抚摸着未来神秘的纽扣。

(在我真诚的食物里
渴望语言自由的养分。
当时我还是神学院学生，
没有波德莱尔，没有诗歌和嗅觉。)

洛佩斯·贝拉尔德的作品固然很少直接涉及到战火正酣的墨

① 洛佩斯·贝拉尔德：《语言的失败》，《二月之花及其他》，墨西哥，1952年。
② 洛佩斯·贝拉尔德：《语言的失败》，《二月之花及其他》，墨西哥，1952年。

西哥革命，但所表现的情绪却始终让人感到他对这场血战的怀疑与无奈、恐惧与叹惋。在一首题为《富恩圣塔》的作品中，他开始表现出明显的厚古与薄今：

纯洁的乡村：当我受到众人的鄙弃，
就会想起你的条条小路——
嘹亮的歌声响彻原野——
拥抱你情意缠绵的纤腰。

诗人曾把乡村视为可以救赎灵魂的地方。但是，经过革命洪流的荡涤，乡村已今非昔比：

请不要怀念乡村，
伊甸园在起义中破碎，
机枪的火舌使一切缄默……

诗人奥克塔维奥·帕斯在《拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德的语言》一文中提到了价值观的冲突，即较为纯朴的传统道德观与现代社会的碰撞。① 这在一定程度上是成立的，但洛佩斯·贝拉尔德的作品显然不是农村与城市的不同价值体系的碰撞所能完全涵盖的。他的作品内涵相当复杂。原因恐怕在于诗人的复杂心境。面对千灾百病的祖国，洛佩斯·贝拉尔德的心情既沉重又复杂，悲愁无可排遣：

我的心是一束灵魂，
一束依偎在教堂周围的灵魂，
总是那样清贫，那样凄惨，
烛泪斑斑，受尽狂兽的蹂躏。

① 奥克塔维奥·帕斯：《拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德的语言》，《榆树梨》，巴塞罗那，1972年版。

我只是一间孤立无援的圣室，
用来哀悼死者的亡魂；
只因室外大雨滂沱，
逝者难以入土安眠。

室外是大雨，内心是呐喊
——低沉而又高亢。
我是一颗被圣水撣洒的心，
一棵在圣园里悲鸣的松。

——《教堂》

诗人的反战情绪一目了然。好战的军阀被说成是一群"狂兽"，而诗人的心被比作了烛泪四溢的教堂。这在另一首谴责内战的诗作《蚂蚁》中，体现得尤为鲜明。诗人的愤怒更是达到了无以复加的地步，而且在残酷的战争面前，宗教也失去了避难所的作用，显得自救不暇。诗人极而言之：

狂热的生命奔腾着，
宛如女人的疯癫，
没有先例，无须面具，
向着救赎和爱的至美，
恍若醉梦，那是蚁群在血脉中奔驰。

不许食蚁兽毁灭永恒的蚁巢，
寂静的深井，嘈杂的蜂房；
面做的圣饼似双重的奖励，
奖给我那相信地狱的宽阔胸膛，
临终的喘息，乐巢的门庭。

洛佩斯·贝拉尔德未届而立之年就已经悲观到了向死亡"求偶"的地步。他把地狱之门比作情人的嘴唇：

你的嘴唇，它是我的生命，我的盛筵，我的宝石；
你的嘴唇，吐露着震惊世界的喉舌，
像锅炉释放出熊熊火焰，
散发着汗臭，飘溢着草香
和毒品、悼词、火苗、蜡烛味儿。

这些作品颇具“黄金世纪”诗圣’路易斯·德·贡戈拉的遗风。由于西班牙帝国盛极而衰，贡戈拉等诗人、作家由倜傥转向悲伤,从而使死亡主题繁衍不息。在一些脍炙人口的死亡颂歌中,《当与你的秀发争风》等十四行诗就曾广为流传,而其中的‘然而,你及你的一切(指秀发、脖子、嘴唇和前额——笔者注)/终将成泥土,成烟雾,成尘埃,成影子,成乌有’[1]则家喻户晓,妇孺皆知。

这些作品令惯于感伤主义的无病呻吟和现代主义的矫揉造作的读者耳目一新，客观上声援了贡萨莱斯·马丁内斯的呐喊,将墨西哥及拉丁美洲诗歌重新拉回到抒发真情实感的路数上来。当然，经过现代主义的洗礼，现在的真情实感已经不同于传统现实主义或浪漫主义的真情实感。洛佩斯·贝拉尔德等后期现代主义诗人的真情实感明显趋于迂回隐讳，以求更有效地显露诗人独特的精神境界和美学使命。

从另一层意义上说，洛佩斯·贝拉尔德还是现代拉丁美洲最先自觉地继承古代印第安文化的诗人之一，他的独特的语境把读者引向‘生寄死归’的内查瓦科约特尔时代,具有特奥皮茨盖斯(古代墨西哥吟唱诗人）的神秘而又悲怆的艺术特点。

1921年，也就是诗人临终前的最后时光，墨西哥革命暂告一个段落,洛佩斯·贝拉尔德着手创作了回肠荡气的《温柔的祖国》。这是一首长诗，为纪念墨西哥独立一百周年而作。此作被奥克塔维

①《贡戈拉全集》，墨西哥波露阿出版社1986年版,第152页。洛佩斯·贝拉尔德对贡戈拉的某些形式的继承也是显而易见的。

奥·帕斯等人视为墨西哥的“第二国歌”,甚至获得了“国诗”这样崇高的声誉。在诗人眼中，祖国是“某位坐在钢琴边歌唱的小姐／……某位吹响警笛的宪兵”,她不是什么神话,而是“遍地玉米的土地”。

温柔的祖国：我爱你并非出于神话，
而是为了你真实而又圣洁的面包，
一如从某个窗台探出身躯的少女，
翩翩长裙覆盖着她秀美的脚腕。

然而，这个实实在在、遍地玉米和宝藏的国家如今已经伤痕累累。诗人痛心疾首，却又无能为力，只好沉浸在诗的幻想与渴望之中：

用忠诚的双臂，
阻止你向黑暗滑落，
用康乃馨编织的长索将你缚紧……

愿你永不变色，像镜子一样真实。
祖国啊，这就是我奉献给你的钥匙。

诗人奥尼斯提出“后期现代主义”的概念明显地具有内涵的界定性质,而不单单是从时间意义上出发的。他把贡萨莱斯·马丁内斯、洛佩斯·贝拉尔德等诗人同现代主义诗人区别开来无疑带有相当的普遍意义。自1914年贡萨莱斯“拧断天鹅脖子”以来,一大批诗人回到了现实，找回了感觉。此后，墨西哥诗风较以前大异其趣。

与贡萨莱斯·马丁内斯和洛佩斯·贝拉尔德同时并具有鲜明的后期现代主义倾向的墨西哥诗人至少应包括罗伯托·阿尔圭勒斯·布里央加斯(1875—1915)、拉法埃尔·洛佩斯(1875—1943)、埃杜阿尔多·科林(1880—1945)、路易斯·卡斯蒂略·莱顿(1879

—1944)、曼努埃尔·德·拉·帕拉(1878—1930)、阿尔丰索·克拉维奥塔(1883—1955)、霍阿金·门德斯·里瓦斯(1888—?)、拉法埃尔·卡夫雷拉(1884—1943)、何赛·德·努涅斯·伊·多明盖斯(1887—1959)、恩里盖·费尔南德斯·莱德斯马(1888—1939)、弗朗西斯科·卡斯蒂略·纳赫拉(1886—1954)、弗朗西斯科·贡萨莱斯·莱昂(1862—1945)、阿尔丰索·洪科(1896—?),等等。

阿尔圭勒斯·布里央加斯的作品大多发表于《现代杂志》。由于他在革命前和革命后变化甚大，几乎判若两人，因此也是集现代主义和后期现代主义于一身的"双重诗人",用评论家的话说,他的作品是一代墨西哥文人"从技巧走向内容、从希望走向绝望"的有力见证,体现了"痛苦的巨大力量"。

拉法埃尔·洛佩斯出生于墨西哥文化历史名城瓜纳华托，从一开始就表现出不同凡响的文人气质。他的早期作品大都过于雕琢,同时具有相当的力度,体现了一种建筑美。雷耶斯称他为"大理石"诗人。但是革命开始后他的作品明显地摒弃了雕琢与奢华，开始注重对生活的动态描写并有散文化倾向。早期诗作主要收在《眼观六路》(1912),后期作品则一直到1941年才得以结集出版。

埃杜阿尔多·科林的作品几乎都属于后期现代主义范畴。他的第一本诗集《生活本色》发表于1916年。作品用清新的笔调使"阳光下重又充满了新鲜事物"。诗人善于从人们习以为常的现实生活中捕捉诗意，从而激发读者对于生活的惊奇与敏感。他的其他作品主要有诗集《七个脑袋》(1921)、《精选之词》(1922)和《现象》(1934)等。

卡斯蒂略·莱顿的诗歌主要是在中青年时期创作的，大都收入了《我看到,我感到》(1916)。顾名思义,《我看到,我感到》具有明确的"写实"色彩。面对血淋淋的现实,诗人感到的只是"愤慨"和"恶心"。诚如他一再表示的那样:"现实已经容不得墨西哥诗人关

起门来修身养性、构筑象牙之塔”。也正是出于这样的感悟，卡斯蒂略·莱顿最终放弃了文学，转而从政。

德·拉·帕拉的作品充满了怀旧的叹息。他于1914年出版的第一部诗集《远去的视点》为他一生的创作定下了悲哀、低沉的基调。

克拉维奥塔和许多墨西哥作家一样，参加过革命，经历过血与火的洗礼，但到头来免不了悲观失望并在无可奈何中重操旧业：借诗歌以宣泄内心苦闷。他的主要作品为《怀旧的灵魂》(1921)。

门德斯·里瓦斯浪漫的学生梦在墨西哥革命的炮火中被粉碎，于是辍学的他懵懵懂懂地进入了一个“噩梦”缠绕的时代：谋生的艰难、情场的失意……所有这些都写进了没有校园的《校园歌谣》(1921)。战争结束后，诗人转向历史题材，创作了具有古典色彩的《田园诗》(1923)和墨西哥迄今为止唯一的一部诗体悲剧《瓜乌特莫克》(1925)。

卡夫雷拉虽属“青年诗社”的最后一批浪漫主义诗人，但他的绝大部分作品却是在山雨欲来风满楼的战前与腥风血雨遍天涯的战争初期创作的。从他的作品《征兆》(1912)可以看出绝大多数墨西哥浪漫主义和现代主义文人从梦酣到梦醒的过程。

努涅斯·伊·多明盖斯是位多产的诗人。从1915年发表第一部诗集《大屠杀》到1934年完成《大海的泡沫》，他一口气推出了近20部作品，其中三分之一是诗。这在当时可以说是一种奇迹。大概是因为记者出身的缘故，他的诗作具有格外鲜明的“入世”色彩。

费尔南德斯·莱德斯马的“触角”也是从新闻战线伸出的，但他的诗风却保持了现代主义的某些特点：对于形式和音韵的关注，追求象征和意境的完美。也许这后一点限制了他的产量，莱德斯马令人遗憾地只留下了一部像样的诗集《带着嘴唇的干渴》(1919)。

卡斯蒂略·纳赫拉当过医生和外交官。墨西哥战火四起之时，他远在北欧，致力于外交工作。遥望灾难深重的祖国，不禁诗兴勃

发，创作了不少佳作。其中相当一部分是谴责好战军阀的。后来，这些作品结集出版时用了个意味深长的题目《雀鹰》(1934)。卡斯蒂略·纳赫拉虽然作品不多，但他的远距离扫描，为读者提供了一种不可多得的视角和情调。

贡萨莱斯·莱昂曾深得洛佩斯·贝拉尔德的赏识,因为他对乡村生活的留恋洋溢着后者由于幻灭而不复存在的浓浓的怀旧和不尽的愁绪。从某种意义上说，怀旧是甜蜜的，乡思是温馨的。贡萨莱斯·莱昂的作品《午后的钟声》(1922)令饱受战乱之苦的人心醉神迷。

洪科是位早熟的诗人，十几岁开始文学创作，20岁出版第一部诗集《沿着温暖的小路》。战火焚毁了洪科的青春与梦想,而把他从渺无终期的痛苦中解救出来的竟是宗教的玄虚。曾有评论家称他为战争时期的“宗教诗人”。

其他后期现代主义诗人还有萨姆埃尔·卢易斯·卡巴尼亚、卡洛斯·巴雷拉、弗朗西斯科·贡萨莱斯·盖雷罗、霍阿金·拉米雷斯·卡巴尼亚、安东尼奥·莫雷洛·伊·奥维埃诺、何塞·弗里亚斯、佩德罗·雷盖尼亚·莱加雷塔、吉列尔莫·普里埃托·耶梅、里卡多·米嫩萨·卡斯蒂略及何塞·戈麦斯·乌加尔特等。

不难看出，后期现代主义并未形成明确的审美取向。因此，一般认为它只是墨西哥及拉丁美洲诗歌由现代主义向先锋派过渡的一个“间隙性”流派。它的主要贡献在于使许多诗人摒弃现代主义的“阳春白雪”,回到了身边的现实。从整个拉丁美洲看,后期现代主义至少孕育了两位世界级诗人：一位是墨西哥诗人拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德，另一位是智利女诗人加夫列拉·米斯特拉尔。前者被誉为“墨西哥民族诗人”,后者因善于抒发真情实感而获得了“抒情女王”的美名并为拉丁美洲摘取了第一顶诺贝尔文学奖桂冠。

第三节　戏剧及其他

战争时期，除了上面所说的革命小说和后期现代主义诗歌，似乎已经很难再出现别的文学思潮和体裁。在很长的一段时间里，偌大的墨西哥不但放不下一张课桌，而且连书籍也失去了起码的出版、传播渠道。出版社寥若晨星，书店纷纷关门大吉，于是书成了一种奢侈品。与此同时，剧院门可罗雀，新兴的电影事业更是举步维艰。从某种意义上说，阅读习惯和文化饥渴成就和拯救了墨西哥革命小说作家和后期现代主义诗人。虽然，战争破坏了文化生产机制，但大量的小说和诗歌还是通过残存的甚至作坊式的印刷机构小批量地印制出来。戏剧则不然。许多剧作因为失去了舞台而被束之高阁并永远不为人知。据卡洛斯·索洛萨诺统计，当时墨西哥的剧作家不在少数，只可惜现代戏剧只有观众，没有读者；许多作品既未上演，也就难以出版传世了。①

现在我们所能看到的革命时期的墨西哥剧作实在少得可怜。

何塞·费·埃利松多(1880—1943)也许称得上是战争时期墨西哥剧作界的杰出代表。自 1910 年至战争结束，埃利松多一直在戏剧园地里辛勤耕耘，创作了多种不同类型的剧作。但是他的作品大都未能及时上演，因而也就免不了散佚的厄运。从硕果仅存的《凹痕》、《卖吻的女人》等作品看，埃利松多已经摆脱了单纯追求形式完美的现代主义舞台效应，内容和形式趋于"随意"和"平缓"，但同时他更讲究对白及对白在人物性格塑造过程中的"黏和"作用。由于他的大量人物对白及戏剧语言充满了墨西哥中下层人民的风趣与机警，"现实"在一种带有明显的调侃意味的戏谑性"摹拟"中

① 卡洛斯·索洛萨诺：《20 世纪拉丁美洲戏剧》，布宜诺斯艾利斯，1961 年版。

变形。正因为如此,埃利松多被认为是墨西哥‘ 调侃 ’文学的重要奠基人之一。

胡利奥 · 希梅内斯 · 鲁埃达(1896—1960) 的笔触和埃利松多一样，也是从现实伸出的，所不同的是埃利松多善于用不动声色的讽刺把现实演绎成‘ 丑剧 ”,而希梅内斯 · 鲁埃达却以貌似充满乐天精神的‘ 笑骂 ’把革命的墨西哥变成了一出闹剧。在《生活就是这样》(1918)、《习惯的风暴》(1922)、《无可奈何花落去》(1923)和《妻子的情敌》(1924)等作品中,希梅内斯 · 鲁埃达充分展示了他的喜剧才能，给战争时期司空见惯的生活场景平添了一份表面上轻松、实质上异常悲观的悲喜剧色彩。

弗朗西斯科 · 蒙特尔德(1894—?)在战争时期创作的戏剧作品几乎散佚殆尽，但是根据幸存的个别作品和作者的大量历史小说,不难看出他借古喻今、厚古薄今的倾向。在 1924 年上演(创作时间应当在 1915 年左右)的《漩涡中》,作者一反前革命时期的‘ 欧洲腔 ” 与 “ 伪高雅 ”，把一个名不见经传的墨西哥小地方搬上了舞台。历史的沿革与每况愈下的生活把迪亚斯时期的假象和革命初期的梦想打了个稀巴烂。这是蒙特尔德的许多作品所营造的悲剧氛围。

除却戏剧,希梅内斯 · 鲁埃达和蒙特尔德还有不少小说流传下来。前者的《故事与对话》(1917)是一本不可多得的历史寓言故事集,而后者的《塞蒂娜的情歌》(1918)和《阶梯的秘密》(1918)则是两篇以殖民地时期为背景的风趣而充满睿智的中篇小说。

必须强调的是，随着革命的发展，墨西哥文人逐渐从亢奋与热忱走向悲观与冷漠。这不可避免地导致了文学与现实的错位。此外,文学像摆锤,始终摇摆于现实与虚构之间,向任何一方撼动,都可能产生相应的反弹。经过一段血与火的洗礼，多数墨西哥作家从生活的悲观走向了艺术的悲观。于是，脱离生活、片面追求形式之风重新抬头。这就为 20 年代以后先锋派思潮的勃兴与延展铺平了道路。

第三章
先锋时节

第一次世界大战的结束以及此后出现的科技进步给这个世界带来了希望。第一个社会主义国家的诞生，电影事业的蓬勃发展，无线电广播的迅速普及，汽车、飞机等现代交通工具的不断完善，使世界充满生机。战争的创伤似乎被很快治愈并逐渐淡忘。

与此同时，危机依然存在。战争粉碎了资本主义拯救人类的美梦（诚如斯彭格勒在1918年发表的《西方的没落》中所昭示的那样），社会主义思潮同资本主义制度的尖锐矛盾以及西方世界劳资关系的恶化、人与社会、自然的不协调状态和新一代对所谓的“代沟”“异化”现象的认知更使由来已久的颓废情绪和悲观主义思潮继续大行其道甚至愈演愈烈。

从某种意义上说，20年代西方形形色色的主义、思潮乃是年轻一代面对过去与现实、危机与希望所选择的一种姿态和策略。它们在拉丁美洲被统称为先锋派。

考先锋派之名，至少应该注意到以下几点：

首先，先锋与战争不可分割。顾名思义，走在前面的队伍称先锋，后面的队伍为后卫。从这个意义上说，先锋派这个名称显然是假借军事术语以昭示新起的主义、思潮与第一次世界大战的关系。

其次，这个时代形形色色的文艺新潮比以往任何时期的文学文化运动更具突发性。艺术家个人的因素和作用比以往任何时候都显得突出。领袖也即先锋艺术家的产生或者一个作家、一个诗人

在一个流派、一种思潮中的举足轻重甚至不乏“专制色彩”的地位以及这种流派或思潮的突发性彻底打破了以往文学文化运动的相对的广泛性和必然性。

再次，先锋有明确的弃旧图新含义，用来界定新的、具有探索和创新意义的文学运动无疑是最贴切不过的。早在第一次世界大战期间，就有德、法等国的艺术家用先锋或者前卫称说方兴未艾的文艺思潮如未来主义、表现主义等等。

因此，用先锋派统称第一次世界大战前后及 20 年代的形形色色的主义、思潮，似乎要比现代主义来得确切，何况在拉丁美洲已经有过一个现代主义。

第一节　前期先锋派诗潮

本世纪初，由于战争和资本主义社会的阶级矛盾，传统价值观念和道德标准开始分崩离析。现代化生产和城市化进程使个人的力量显得愈来愈微不足道。消费和经济的膨胀以及由此产生的各种不平衡现象不但提供了促使人性堕落的气温，而且将最终导致 1929 年世界性经济危机。有良知的艺术家对此深恶痛绝，但同时又回天乏术。于是消极逃避、脱离现实和艺术的非理性化（奥尔特加·伊·加塞特称之为非人性化）成为多数人的取法。

这就使得以叔本华、尼采为代表的悲观主义哲学继续大有市场，而新起的理论如弗洛伊德主义等对非理性的审视又无疑为艺术的‘非理性化’提供了依据。

对西方的没落，作为“西方危机泄洪区”的拉丁美洲当然是深有感触；而面对表现这种没落时代的文艺如卡夫卡的《变形记》（1912）、艾略特的《荒原》（1922）、乔伊斯的《尤利西斯》（1922）以及勃勒东的超现实主义宣言等等，拉丁美洲作家更是心有灵犀。

用博尔赫斯的话说，拉丁美洲先锋派创造了无穷无尽的“主义”。此话虽有些夸张，但也并非毫无根据。从第一次世界大战结束到30年代，拉丁美洲文坛口号之多、旗幡变幻之快，可以说是史无前例。据著名学者阿依达·甘贝塔的“不完全统计”,①十余年间，仅墨西哥和阿根廷两国就产生了不少于30个“主义”或“流派”。由此可以看出当时标新立异风气之盛。当然，绝大多数主义、流派都只是昙花一现，有的甚至流于口号而并未产生影响。

不消说，由于历史的原因，拉丁美洲国家之间有过甚至有着许多相近相似之处，但随着发展，各国的经济、文化水平逐渐拉开距离，加上人口及种族构成方面的巨大差异，它们对欧洲文化的继承和借鉴也各不相同。这是认识一切问题的最起码的前提。在这样的前提下，才有可能对五花八门、走马灯似的变幻的拉丁美洲先锋派思潮进行梳理和把握。

总的说来，墨西哥一直保持着美洲文化的典型性：即印欧文化的并存与融合。另一方面，墨西哥与美国毗邻，经济比较发达，在拉丁美洲，尤其是西班牙语美洲，一直充当着老大哥的角色。20年代，历尽战争磨难而获得再生的墨西哥百废待兴，不仅对欧洲先锋思潮敞开大门，而且与移民国家阿根廷[1]南北呼应，对拉丁美洲文学形成了夹击之势。

一、怪谲主义(ESTRIDENTISMO)

新一代作家从怀疑墨西哥革命迅速转向极端的悲观主义。于是，对整个拉丁美洲文学产生巨大影响的“怪谲主义”应运而生。由于怪谲主义的出现，反传统的非写实主义对墨西哥及拉丁美洲方兴未艾的现实主义—自然主义小说产生了巨大的冲击波。该流派的创始人是曼努埃尔·马布莱斯·阿尔塞，他于1921年用散发传

①甘贝塔：《拉丁美洲先锋派》，载《人文学科在20世纪》，墨西哥，1978年版。

单的形式宣布了怪谲主义的诞生。他在最初的纲领中宣称：“怪谲主义是一种策略,一种姿态,一种挑战,一种革命。”他煽动人们“抛弃岁月强加的责任和模式，用铁锤砸烂文学老师的讲台”。他的主张很快得到了阿尔盖莱斯·维拉、赫尔曼·利斯特·阿尔苏比特、路易斯·根塔尼利亚等青年作家、诗人的响应。怪谲主义团体迅速形成。自1921年至1928年，墨西哥文坛产生了一大批怪谲主义作品。这些作品视文学为革命的同义词，力主“打倒一切文学上帝”，“推翻一切文学定义”。

就怪谲主义的艺术主张而言，来自欧洲的影响是多方面的。像未来主义那样,怪谲主义者企图对传统文学形式进行“爆炸”,以铲除一切陈旧的价值体系和艺术规范。怪谲主义的主要成员之一阿尔盖莱斯·维拉曾经这样写道：

咖啡馆里聚集了愈来愈多的同志，
每一个人都提着红色的灯笼，
披肩下裹着一天的劳动成果。
马布莱斯·阿尔塞倒了一杯咖啡，
来到新的成员面前。
于是，
马布莱斯·阿尔塞说：“我捕获了黄昏的乱云。”
另一位说：“每天晚上有一个女人死去。”
马布莱斯·阿尔塞又说：“我看到城市在音乐的废墟中崩塌。”
另一位——他叫阿尔盖莱斯·维拉——则说：
“只有我们存在,其余的全是影子。”
就这样，马布莱斯·阿尔塞和阿尔盖莱斯·维拉成了同志。

——《无主的咖啡》(1926)

像达达主义那样，怪诞主义钟情于偶然性；像极端主义那样，怪诞主义不屑于“一切陈辞滥调”。马布莱斯·阿尔塞在其长诗《城市》(1922) 中大呼：

黑暗在吸吮黄昏的鲜血，
星星流逝，
是小鸟
在无梦的水镜中
死去。

机枪
在大西洋上空
停止
射击。
噪音渐渐远去。

秋的树枝上，
寒风呼呼
从俄国袭来……

他还称：

我是时间中的一个死角，
离星星的呼救总是一样的遥远。
机器的公园在黑暗中将自己束缚，
无绳的月亮
透过门窗将我捆绑。

金色的雏菊
随风飘荡。

城市发生了暴动，
霓虹四射，广告遍地。

从下午到下午，
有一位电工血染街头……

——《棱柱》(1922)

不难看出，怪谲主义追求的更多是文学意义上的创新，是颠覆传统，而非未来主义诗人所讴歌的现代文明。诚如他们在怪谲主义宣言中呼吁的那样：

“工友们：

用你们疲乏僵硬的双手，扯掉天天穿戴的制服……用你们的铁钻撬开学院关闭的大门，再用你们手中的铁锤砸烂文学老师的课堂……”

或者像马布莱斯·阿尔塞所一再宣称的那样：

这就是我的诗
像今天的城市：
突如其来
怪谲无序
哦,膨胀的城市
充满了电线和力量
喧嚣着
展开翅膀

喷出火焰
新的形式
也要同时爆炸。

——《城市》

时世移易，战争的冲击和岁月的洗刷使20年代的墨西哥诗人不再迷信科学技术对于人类幸福的作用。他们不但对科学和现代文明抱有怀疑态度，而且多少表现出了对新生的苏维埃政权的不

信任或不理解。如果让马里内蒂或者马雅科夫斯基听到怪谲主义者的"喧嚣"("喧嚣"是ESTRIDENTE的另一层含义。由于怪谲主义的宣言大都以传单和标语口号的形式出现，也有人把怪谲主义翻译成"喧嚣派"),不知作何感想。

总之，革命和大众、未来和科学，在怪谲主义者那里都只是一种虚张声势，一种真正意义上的幌子。他们并不相信这一切。他们所寻求的无非是一种现代意义上的"语不惊人死不休"，是多种形象的并列、重叠与"爆炸"。

与怪谲主义几乎同时产生的文学刊物如墨西哥城的《现在》、哈拉帕州的《地平线》和布埃勃拉的《是》等,一时间也是火药味儿十足，周围聚集了不少冲冲杀杀、吵吵嚷嚷的年轻文人。它们的作品不是狂风怒吼、骤雨如注,便是迷雾四塞、星月无光,弄得读者眼花缭乱、不知所措。这些刊物大都受怪谲主义的影响,其中《现在》是由马布莱斯·阿尔塞亲自创办的。除了《地平线》偶用"地平线主义"以示区别之外,其余的都自觉不自觉地进入了"喧嚣"的怪谲主义行列。

二、现时主义(AGORISMO)

现时主义比怪谲主义要"单纯"、现实得多。它产生于1922年，是一个界限模糊、人员众多的不像流派的流派。它既无宣言，也没有马布莱斯·阿尔塞那样能够使一些年轻文人众星捧月般围绕在他四周的领袖、旗手，但是，它的成员（其实是一批志同道合的诗友)所体现的明确的现实主义倾向和"一切从现时出发"的精神,使他们比后期现代主义诗人更加贴近现实。

不同文学史家对现时派的组成人员有不同的记录，但为诸家所公认的现时主义诗人、作家有古斯塔沃·奥尔蒂斯·埃尔南、何塞·马里亚·贝尼特斯、马丁·帕斯、阿尔弗雷多·阿尔瓦雷斯·加西亚、希尔贝托·波斯克斯、马里亚·德尔·马尔、路易斯·奥

克塔维奥 · 马德罗、米格尔 · 马丁内斯 · 伦顿、利尔 · 纳伊、曼怒埃尔 · 加利亚尔多、阿尔弗雷多 · 奥尔蒂斯 · 维达莱斯、拉法埃尔 · 罗佩斯、埃克多尔 · 佩雷斯 · 马丁内斯，等等。在一个非正式声明中，一些现时主义者声称：

> “我们是一个目的明确的文学团体。我们用可感的智商面对芸芸众生。现时主义并非要建立新的文艺理论，而是有关人员面对生活所采取的一种坚定而富有阳刚之气的艺术行为。我们认为艺术必须充满灵性、充满人性。艺术家的首要职责是表现现时。只要有问题存在，无论它们是政治的、经济的还是道德、情感的，就不应采取消极回避、超然物外的态度。有鉴于此，我们认为形式是次要的，重要的是跟踪时间的节奏。现时主义：时间的艺术、运动的艺术、大众的艺术。’①

从总体上说，现时主义诗歌是缺乏新意的和不成功的，小说也大都冗长拖沓。但是，它构成了 20 年代初期墨西哥文学的另一个极端，与怪诞主义适成对照。此外，现时主义反对形式主义、关注日常生活的写实主义精神对后来的民族主义文化产生了影响。

三、东方主义（ORIENTISMO）

前面说过，文学像摆锤，常常摇摆于现实与幻想之间，向任何一方撼动，都可能产生相应的反弹。导致现实主义的现时主义者或许就是形式主义的怪诞主义，而促使东方主义兴起的主要原因恐怕在于西方现代主义对墨西哥文学的过大影响。

这里所说的东方主义并非东方学，更无今天萨伊德等人的所谓东方主义的政治眼光和哲学内涵。它无非是一些年轻诗人从东

① 卡洛斯 · 蒙西瓦伊斯：《20 世纪墨西哥文化述要》，《墨西哥通史》卷 2，墨西哥，1981 年版。

方，确切地说是从中国和日本文学中看到了不同于西方的表现方式和艺术境界，以至于不惜“脱胎换骨”，效而仿之。

墨西哥东方主义的历史最早可以追溯到现代主义的极盛时期——1900年。也就是在这一年，初露头角的墨西哥现代主义诗人何塞·胡安·塔勃拉达（1871—1945）在百万富翁赫苏斯·卢韩的资助下开始了他那“漫长”（塔勃拉达语）的东方之旅。其实他旅行时间并不长，而且所到的国家也只有日本，但对塔勃拉达来说，这是一次让他“大开眼界”的冒险。东方虽不像现代主义诗人卢文·达里奥等所描写的那样扑朔迷离、恍若隔世，但也的确充满了陌生与神奇。当然，最使塔勃拉达惊奇的不是东方日本的自然现实现象和“珠光宝气”、“貌若天仙”的公主，而是它的文学。他把在日本的几乎所有时间都用在了研究俳句和中国的绝句上面。

从此以后，塔勃拉达与东方文化结下了不解之缘。1902年，他的第一本介绍东方文化的作品《中国之船》出版。两年之后，他又发表了系统评介俳句的《日本缪斯》。然而，囿于外交工作的需要和战争的影响，塔勃拉达一度中断了对中日文化的研究，直至墨西哥革命结束。1919年，从墨西哥驻欧洲使领馆返回的塔勃拉达重操旧业，发表了第一部充满东方色彩和异国情调的《有一天》。作品借鉴了日本俳句和中国绝句，给墨西哥乃至整个拉丁美洲文坛带来了“一股令人陶醉的、无比清新的东风”。① 当然，塔勃拉达的俳句既非对偶，也不是日本的5+7+5 的十七音律，他的绝句也只是勉强保持了四句的形式：

《柳》

柳叶初绽，
几乎黄金，几乎琥珀，
几乎光明。

① 塔艾·哈德曼：《墨西哥俳句简史》，墨西哥，1987年版。

《龟》

缓缓而行的老龟
像牛车，几乎不动，
却是永恒。

《枯叶》

花园里遍地枯叶。
春天的树上何曾有过
这许多绿色。

《夜蝶

飞回
干枯的树枝,用翅膀
装点灰暗的秋季。

《月》

夜是海，
云是贝，
月是珠。

《蜻蜓》

为了
让透明的十字架高悬枯枝，
蜻蜓使出了浑身解数。

《云》

安第斯山脉——
乱云飞渡
从巅峰到巅峰
攀附于雄鹰的翅膀。

塔勃拉达这些清新简练、情景交融、充满睿智、意境深远的诗

句，像一幅幅笔调凝重而又洒脱的写意山水画，的确令当时的年轻诗人们耳目一新。1920 年，塔勃拉达进行了更加大胆的尝试。在以中国诗仙李白命名的一首长诗中，塔勃拉达试图用韵律、节奏、形象和图形等外在形态的转换、交叠和重意境、讲究‘化’的特点涵盖东方诗歌。在这首长诗中，塔勃拉达还用字母拼出了酒杯、烟斗、雨、河流、月亮、鸟、宝塔、汉字、扇等十几个图形并直接援引了李白的五言古诗《月下独酌》。

许多人竞相效仿。于是，在塔勃拉达的旗帜下，两种新诗即所谓的绝句和形象诗迅速流行起来。

考像形诗，最早被介绍到西方的，恐怕是在法国诗人阿波利奈尔的作品中。阿波利奈尔从中国像形文字及中国古代的文字游戏如璇玑诗、宝塔诗、离合诗等等得到启发，把造型艺术的意念引入了诗歌，创造了《图画诗集》等形意兼备的像形诗。像形诗以心为题，便将诗句字母排列呈心形；以鸟为题，则将诗句字母排列为鸟形，依此类推，阿波利奈尔的作品既是诗也是画。

塔勃拉达已大不同于阿波利奈尔，他的像形诗更注重神韵和意境，尤其是那些穿插在形象之间的短句，令人不能不拍案叫绝。比如：

明月如蛛吐银丝
网不住似水时流……

——《李白及其他》

又如：

明月何处无
只是情不同。

——《李白及其他》

凡此种种，不但形若绝句，而且颇有中国诗词的神韵与意境。

在塔勃拉达的影响和倡导下，海梅·托雷斯·波德特、卡洛

斯 · 古铁雷斯 · 克鲁斯、萨姆埃尔 · 路易斯 · 卡巴尼亚斯、何塞 · D · 弗里亚斯、拉法埃尔 · 罗萨诺等一大批年轻诗人开始模仿日本俳句和中国绝句，写出了许多令人叹服的佳句。

除了塔勃拉达，托雷斯 · 波德特(1902—1974)无疑是东方主义诗人中最有影响的一位。他从一开始就比较注意走东西合璧之路，所以作品中表现出更大的丰富性。当然，他也写过"俳句"，作过《玫瑰》这样的短诗：

高处的玫瑰
总是最先
捧出朝霞。

但更多的是像《棕榈》这样的二十行左右的自由诗：

翡翠色的棕榈
欲为清晨扫云彩。

沙滩金
海水碧
黄昏将雨水晾晒。

像露珠
从带电的空气中滚落
粉碎在镜子般的温床。

谁去采摘
这天降的谷物？
每一颗雨珠就是一颗星星……

我启开
午后蓝色的百叶
拥抱窗外花园的绿色。

……

我希望同一种花草
既有昨天的馨香
又有今日的色彩……

托雷斯·波德特曾亲自创办杂志《集团》(1922—1923),推广东方主义诗人的作品，后来在出任外交部长和教育总长时期又有意识地把一些青年诗人送到日本等国留学或工作，对墨西哥及拉丁美洲诗人了解东方、借鉴东方文化起到了重要作用。从某种意义上说，帕斯等后来的墨西哥诗人之所以如此重视东方文化，和托雷斯·波德特的努力是分不开的。

虽然,东方主义作为一个特定的诗潮,流行时间并不长,但影响不可低估。

四、当代派(LOS CONTEMPORANEOS)

当代派这个名字起源于《当代人》杂志(1928—1931)。该杂志诞生于先锋派思潮由盛而衰之际。其时，怪谲主义、现时主义等都已解体。以塔勃拉达为代表的东方主义也早已失去初时的轰动效应。当代派便是随着《当代人》杂志而崛起的新的一代,他们大都出生于世纪之交，少年时代适逢战事纷起、政局动荡，并无一人受到正规的教育。因此,无论是‘久经沙场’的托雷斯·波德特,还是初出茅庐的贝尔纳多·奥尔蒂斯·德·蒙特利亚诺、豪尔赫·古埃斯塔、希尔贝托·欧文、哈维埃尔·比亚乌鲁蒂亚、卡洛斯·佩利塞尔、何塞·戈罗斯蒂萨和萨尔瓦多·诺沃等，几乎都是自学成材。他们的课堂是墨西哥社会，但课本却是同时期的欧美文学。他们目光敏锐，视野开阔，而且不再像早期先锋派作家那样锋芒毕露、好走极端。因此，他们是真正放眼世界同时又立足于现实的一代。须要说明的是，他们对于现实所采取的态度既不同于后期现代

主义，也不同于现时主义。用豪尔赫 · 古埃斯塔的话来说“佩利塞尔是墨西哥‘自然景物’的叛逆,奥尔蒂斯 · 德 · 蒙特利亚诺是‘民间艺术’的叛逆，萨尔瓦多 · 诺沃是‘民族传统’的叛逆，哈维埃尔 · 比亚乌鲁蒂亚是‘民族文学’的叛逆……”①

这是一个多元化时代的开始。一方面代表各种倾向的先锋派刊物此消彼长。除了前面提到的一些尚存的或者已经销声匿迹的刊物之外,又纷然出现了包括《当代人》在内的一大批杂志,如《角斗》、《考察》、《墨西哥文学》、《浪子》、《方向》和以乔伊斯的作品命名的《尤利西斯》等等。

另一方面，欧美所能提供的也已经是多种多样的文学体系和创新机制。未来主义的影响依然存在，马里内蒂在“未来主义宣言”中要求的‘摒弃全部文化遗产’、‘摧毁一切博物馆、图书馆和科学院’和以‘运动’、‘速度’、‘力量’及一切指向未来的事物为最高目的的美学标准仍然有不少响应者；同时，以法国诗人特里斯坦 · 查拉为首的年轻文人所倡导的批判一切、反对一切的“达达主义”以及以勃勒东为首的超现实主义和以卡夫卡为代表的表现主义、以乔伊斯为代表的心理现代主义（意识流）等也已纷纷扰扰、杂然而至。

一边是实实在在的存在和轰轰烈烈的革命小说、现时主义以及渐成气候的土著主义，一边是汹涌澎湃的西方现代主义和神秘的东方主义，墨西哥诗人有了更多的选择机会。

从文学创作的角度看，当代派少有共同的东西。奥尔蒂斯 · 德 · 蒙特利亚诺(1899—1949)年龄最大而且是《当代人》杂志的主编,自然是这个集体中的主要成员之一。和其他‘当代人’不同,奥尔蒂斯 · 德 · 蒙特利亚诺从未在政界供职，也没有出过国。所以他

① 豪尔赫 · 古埃斯塔:《褪色的记忆》,转引自曼 · 贡萨莱斯《当代派文选》,墨西哥,1939 年版,76 页。

的作品具有一种"神圣的天真和少有的质朴"。[1] 他擅长写梦,他的代表作即以梦为题:《初梦,再梦》(1933)。其中,《再梦》是他在医院接受麻醉治疗之后产生的急就篇，表现了一种令人费解的半清醒状态：

从声而到石，自音而至梦
永恒的睡姿
镌刻着蜡烛和刀剑
压迫根系的大理石
浓缩了的血液——如树
我,我的躯体
犰狳的贝壳
可感的颜色
运动的世界
拥有我造就我引导我
从声而到音，自音而至梦

白色的褂子，牙床似的手
橡皮似的脚步，老鼠似的走
黄色的灯光,刺人的光
手术刀伸向黑暗的空洞
白色的墙壁，敌意的光……

我是这躯壳的最后见证

脸,白布,刀子,声音
鲜血的热忱染红四周

① 奥克塔维奥·帕斯:《运动中的诗篇》,墨西哥,1985年版,第2卷。

我是这躯壳的最后见证

我感我所感
大理石的阴冷
和我
绿色
黑色的思想……

蒙特利亚诺的作品大都阴郁晦涩，他对死亡主题的探索被认为是自古代印第安诗人内查瓦科约特尔之后最富有新意的。其中《蓝天下的死亡》(1937)收集了他有关死亡主题的无数"变奏"。蒙特利亚诺的其他诗作有:《贪婪》(1921)、《七色陀螺》(1925)、《网》(1928)和《诗歌总集》(1952)。

佩利塞尔(1899—1977)只比蒙特利亚诺小几个月，是"当代人"的主心骨之一，当过巴斯孔塞洛斯(20年代墨西哥教育部长)的秘书和国家艺术委员会主任，曾多次出访欧洲、南美和中东，见识广博，思路敏捷。他的重要贡献在于"使墨西哥人重新发现了自己的国家 她的自然,她的现实,她的奇特,她的美丽"。

在一首题为《伊查印象》的作品中，佩利塞尔是这样描写一座城镇的：

放满酒瓶的窗台上
储存着无数个太阳。

……

黄昏、牧师和牛群
走在同一条大街上。

除了争奇斗艳的玫瑰
这里没有动人的新闻。

仿佛山雨欲来

金色的晚霞已经褪色。

……

——《海的颜色及其他》(1921)

又如：

我忘掉了我的名字……

因为忘记名字我感到轻松无比，
仿佛雨水渗入了干涸的土地……

塔巴斯科是一块类似的土地
条条河流把我带进了无边的树林
年轻的树林如此年轻
惟有以新来的候鸟将其命名……

曙光和晚霞为你提供衣被
正午的太阳是高悬的大饼……

——《我忘掉了我的名字》(1929)

他总能以崭新的目光面对人们习以为常的事物。因此，在他的作品中，读者可以获得一种新鲜感。这也许就是施克洛夫斯基所说的“陌生法”。

佩利塞尔是位多产作家，而且始终保持敏捷、清新的诗风。其他主要作品有诗集：《祭石》(1924)、《七首诗》(1924)、《时间与20》(1927)、《路》(1929)、《六月》(1937)、《范畴》(1941)、《习羽》(1956)、《丘马塞罗》(1958)、《语言与火》(1961)、《诗材》(1961)和《特奥蒂华坎》(1965)等。

何塞·戈罗斯蒂萨(1901—1973)在这个集体中排行“老三”，后来当过大使、外交部长和全国核能委员会主任。和前两位不同，戈罗斯蒂萨性格开朗，善于发现生活乐趣，对爱情、人生、自然和上帝甚至死神都充满了“幻想”。受塔勃拉达等人的影响，他的早期作

品大都篇幅短小、节奏明快。如《间隙》：

大海，大海！
我感觉着你。
你属于我，
在我心中，
想到你，我的思维充满盐分。

——《小船歌谣》(1925)

此外，戈罗斯蒂萨也曾赋诗讴歌李太白和杨贵妃，足见东方主义对其影响之深。但戈罗斯蒂萨的代表作《无边的死亡》(1939—1952)却是一首充满了思辩色彩的长诗。全诗七百余行，被认为是墨西哥的现代史诗。当然，作品远非一般意义上的史诗，而是对墨西哥民族集体无意识的钩稽与再现。在这一作品中，诗人表述了动与静、生与死、过去与未来、内心与外界的辩证关系以及墨西哥文化对于死亡的奇特表征。在 1964 年发表的《〈自选集〉序言》中,戈罗斯蒂萨援引老子学说“有无相生,难易相成,长短相形,高下相倾,音声相和,前后相随”和“不出户,知天下。不窥牖,见天道。其出弥远,其知弥少。是以圣人不行而知,不见而名,不为而成”,认为诗是唯一可“不行而知”、“不见而名”、“不为而成”之所在,诗意文心无所不能,无所不包。《无边的死亡》正是诗人意欲包罗万象、覆焘千容的明证实例。

戈罗斯蒂萨的作品大都收于《诗歌总集》(1964),至今仍有许多读者。

古埃斯塔和比亚乌鲁蒂亚均生于 1903 年。古埃斯塔(1903—1942)是“当代人”的“理论家”,评论多于诗作。在 1933 年《致贝纳尔多的信》中，古埃斯塔是这样阐释“当代人”的：

“人们习惯于把你我这样的人称作‘先锋派’，或者‘尤利西斯派’、‘当代派’甚至还有‘考察派’,殊不知我们

从未有过艺术上的认同或者别的共同的目的。时至今日，我们仍未把文学当作一种职业更不用说是信仰。我们之所以走在一起，完全是因为别人不和我们在一起的缘故。有所逃避，有所保留，我们就像是一群逃犯，要躲避‘法律的追究’。你瞧，人们把我们视为怪物，要驱逐我们，把我们连根拔掉。……我们的接近，来自于我们的不同、我们的距离和命运……”

可见，即便到了二三十年代，墨西哥文坛仍不是“先锋主义”一统天下。这在稍后展开的民族性与世界性、土著主义与宇宙主义的争鸣与抗衡中可见一斑。

与古埃斯塔看法不同，比亚乌鲁蒂亚（1903—1950）自始至终都认为“当代人”是一个旗帜鲜明、观点一致的文学派别。其所以如此，可能是因为比亚乌鲁蒂亚是个锐意创新的诗人，他所看到的也往往是当代人的反传统的一面。他本人则深受超现实主义的影响，热衷于描写梦、死亡和夜晚。

譬如《雕像的夜晚》：

梦，梦见夜，还有街道和台阶，
梦见雕像的吼声从街角传来。
冲向那雕像，只见那声音，
捕捉那声音，只有那回声，
去抓那回声，只有那墙壁。
冲向那墙壁，出现了镜子。
镜子里有一尊遇刺的雕像，
使它离开黑暗的血泊，
用闭眼替它穿上殓衣，
抚摸它，像久别的亲姐，
像骨牌似的拨弄她的手指，

在她的耳边说一万句话，
直到她回答“我已被吓死”。

——《死亡的怀恋》(1938)

在同一个集子的另一首诗中，比亚乌鲁蒂亚写道：

梦幻
舒展深沉的翅膀
和高亢的歌喉
在空气中游荡
然后徐徐降临

我的躯体
从空中之船
从停止的纸面
走下台阶

天空贴着大地
就像一面镜子
寂静的街道
折断了我的声音

我失去了影子
黑暗锁住了它
无声的寂寞
拒绝了我的脚步

……

我抱着自己的躯体
把它放到床上
梦幻
合上了它的双翅

——《夜梦》

除此之外，比亚乌鲁蒂亚的其他诗集如《影子》（1926）、《夜曲》（1931）、《双夜曲》（1931）、《天使之夜》（1936）、《海之夜》（1937）、《第十次死亡》（1941）等也大都与梦、死亡和夜有关。

比比亚乌鲁蒂亚小一岁的诺沃（1904—1974）与前者称得上是志同道合。他们一起创办了《尤利西斯》（1927—1928），后来又双双投奔《当代人》和《方向》。所不同的只是他们的文风和官运。比亚乌鲁蒂亚虽在政府部门工作多年，但一直职位卑微；诺沃却官运亨通。

从某种意义上说，诺沃是个乐观主义者。同样的题材到了比亚乌鲁蒂亚那里不是"出了血"，就是"发了黑"。而诺沃却善于用诙谐的语言、讽刺的笔调将世态写得既生动又可笑。比如《历史课》：

打倒西班牙人！
我父亲也是西班牙人。
老师对我充满敌意，
给我们讲述独立革命。
他说西班牙人非常残忍，
从不把印第安人当人——
他是印第安人——
同学们齐声呼喊：
打倒西班牙人！

只有我默不作声。
我想他们正是愚蠢：
历史是历史，
既然是历史，鬼知道能否当真。

——《20 首诗》（1925）

类似的玩笑在诺沃的作品中随处可见。在一首题为《埃比法尼亚》的幽默诗中，诺沃是这样描写主人与女仆的关系的：

有一个周末，
埃比法尼亚没敢回家。

我听到人们在这样议论，
他们说有一个少爷偷了自己的皮包，
然后关起门来一个个地审问他的佣人。
我听说他把其中的一个女佣带到一个房间……
我不知道那房间是个什么样子，
但却想像到了空寂和寒冷。
没有家具，
唯一的房门面朝大路，
潮湿、空寂，
我的想像一片漆黑。
一天下午，
埃比法尼亚回到了家里，
我请求他道出真相，
那个人究竟对女佣干了什么。
因为凭那空盒子般的房间，
实在想不出他们能做什么。
埃比法尼亚笑着，
躲避着我的追问，
最后他打开房门，
让马路闯进了家里。

——《镜子》(1933)

诸如此类，虽不无调侃和轻佻之嫌，但同时也充满了机警和讽刺，耐人寻味。诺沃的这种写法无疑对历来比较粗犷、淳朴甚至于有些忧伤的墨西哥民族传统构成了反叛，也与同时代文人的凝重与认真（一本正经的反叛）形成了强烈的反差。

诺沃尚有其他诗集如《新爱》（1933）、《吾主》（1944）、《花碑》（1945）,等等。

当代派最年轻的一位是欧文（1905—1952）。他擅长散文诗。他的作品不但具有幽默感，而且用词大胆，居然把口语、方言和“忌讳”带进了诗歌：

> “……信不信由你。她把耳朵凑到我的嘴里，以便通过海螺听到海的声音。她那弯曲的躯体简直像把吉他。然后，她张开蒲扇似的大手，看到它气温也要下降到零。她的奖赏是请我舔她的乳房。庞然大物使我撕裂了嘴唇。她总是赤裸着上身。因为没有衣服能够遮盖她的春心……
>
> “有时我故意捉弄她,她就说这样不好:‘你也太那个了,孩子!’信不信由你。……今天我想教她作文,她在我脸上到处亲吻，然后逃出了房门。”
>
> ——《线条》(1930)

这也是写主仆关系的，但显得比较粗俗。小主人和女佣彼此利用，春心难锁，关系暧昧甚至有些淫秽。这既表明了这一代青年的性心态、性行为,又体现了他们全新的文学观、道德观和价值观。

第二节　后期先锋派诗潮

墨西哥早期先锋派思潮主要集中在诗坛，后期情况有所变化。30年代中期，先锋思潮的力度尚未减弱，且小说和诗歌都呈现出了多元化发展趋势。

在诗坛,创新的势头一如既往。《当代人》杂志消失后不久,墨西哥诗坛迎来了一份也许更加重要的刊物:《车间》（1938—1941）。创刊人是后来的著名诗人、1990年诺贝尔文学奖获得者奥克塔维

奥·帕斯(详见第五章)。

“车间”意味着创造。《车间》创造了新一代诗人。他们主要包括奥克塔维奥·帕斯、埃弗拉因·韦尔塔、阿利·丘马塞罗等出生于墨西哥革命和第一次世界大战期间的青年诗人。

记者出身的埃弗拉因·韦尔塔(1914—)对一切保持了清醒的头脑和敏锐的目光。他善于发现异常、捕捉神奇，然而他毕竟不是救世郎中，面对世风日下他只能喟然长叹或者用“非诗化”的议论排遣心头郁闷：

庞大而又痛苦的城市
狗、贫困、同性恋者
妓女以及诗人的悲鸣
还有基督徒们的祈祷。
虚荣和怯懦是每天的食物
飘飘然的少年
驴子似的妇人
空荡荡的男人。

漆黑的或愤怒的愚蠢的或残酷的城市
令人厌恶：简直无聊透顶……

——《仇恨》，《早晨的男人》(1944)

或者：

男人是早晨的碎片，
是伺机进攻的猛虎，
是烟草丛中的小鸟，
是稀里哗啦的瓦砾。
他们出没于晨光熹微：
迷蒙于受虐者的怀抱，
沉醉于摔酒瓶的怨恨，

嘟囔于紫红色的耳旁，
游离于杀人犯的慨叹，
藏匿于梦游儿的嘴边。

然而早晨的男人络绎不绝，
熙熙攘攘，吵吵闹闹，
嘻嘻哈哈，呜呼哀哉，
像踩烂的吉他，

脑袋空空，
心似铁重。

——《早晨的男人》

与韦尔塔相反,阿利 · 丘马塞罗（1918— ）的世界充满了阳光。也许在别人看来,他这是自欺欺人,而他却表现得那么真诚 也许在别人看来这无异于幻想，但他却深信不疑。他的作品来自于他内心深处的不灭的希望。这是一种难得的善意。于是，久违了的玫瑰重新出现在诗里，枯萎了的鲜花重新绽放出春意……当然，这一切都附着于梦：

就像梦中的奴隶
以光明驱逐梦的原本，
或者渴极的小鹿
跳进清泉毁灭自己的倒影……

——《致浸没的花》，《梦雨》（1944）

但是，有希望就会有失望，有梦幻就会有幻灭。为了逃避失望与幻灭，丘马塞罗从一开始就表现出了颇具浪漫色彩的超越：

当小路还未开花
当小路还不是小路
鲜花还不是鲜花

天空还不是蓝色
蚂蚁还不是红皮
我和你已经相爱相亲。

——《爱之根》，《梦雨》

丘马塞罗对墨西哥文学的贡献也许不在于他的诗作（事实上他的作品也并不多，《梦雨》之后他只出版了《消逝的形象》、《静言》等两三本诗集），而在于他费尽心机创办或参与创办的文学刊物，如《墨西哥文学》（1937—1947）、《新土地》（1940—1942）、《浪子》（1943—1946）和存活至今的《美洲手册》（1942— ）等等。这些杂志和《车间》相呼应，构成了墨西哥文坛的后先锋时代的一道风景。

在帕斯、韦尔塔和丘马塞罗等人的推动下，新一代诗人迅速崛起。其中值得一提的有曼努埃尔·卡尔维略（1918— ）、胡安·何塞·阿雷奥拉（1918— ）、内弗塔利·贝尔特兰（1916— ）、何塞·卡德纳斯·佩尼亚（1918—1963）、托马斯·迪亚斯·巴特莱特（1919—1957）和女诗人玛尔加里塔·米切莱纳（1917— ）等。其中，阿雷奥拉在小说方面的成就将超过他在诗歌方面的贡献（详见第六章）。

曼努埃尔·卡尔维略生于墨西哥最富庶的圣路易斯波托西州，并在该州首府接受了良好的启蒙教育。他弱冠之年考入墨西哥国立自治大学法学系，未几获法学博士学位，嗣后在号称“拉美第一学府”的墨西哥学院执教，历任教授、中心主任及秘书长等职。其时，墨西哥学院在阿方索·雷耶斯（详见第四章）的领导下，罗致了一大批才人名士，其中不乏雅各布森等世界级学者、大师。卡尔维略在当时特殊氛围的引导下，迅速由法学转向文学并开始在一些先锋刊物上发表诗作。因此，他是个“半路出家的诗人”，为风起云涌的先锋派诗潮掺入了一些“理性的成分”①。他的作品一直到

①丘马塞罗：《诗情诗意》，《墨西哥文学》，1946年第2期。

年代才得以结集出版,其中较有名的有《声音驿站》(1942)。

内弗塔利·贝尔特兰出生在威拉克鲁斯，22 岁时在富商安赫尔·查佩罗的资助下创办《新诗》(1938) ,但好景未长,查佩罗不久亡故,杂志即告停刊。然而,贝尔特兰的诗兴一发而不可止,接二连三地发表了《21 首诗》(1936)、《两首十四行诗及其他》(1937)、《迎风而歌》(1937)和《诗》(1939) 等等,成为 30 年代墨西哥文坛的多产诗人之一。贝尔特兰诗路开阔，叙事、抒情皆长且富幽默感。

何塞·卡德纳斯·佩尼亚系职业外交官出身，刚过弱冠之年即出使欧美,生活优裕,性情雅爽,因而善抒情,尤以爱情诗见长。其中 1940 年出版的《影子梦》收入了他的绝大部分情诗。他的这些情诗哀艳动人，富于幻想色彩，颇有些感伤主义的遗风，受到一些青年读者的推崇。

托马斯·迪亚斯·巴特莱特命途多舛，以至于将美好年华付诸病榻。然而他自强不息，坚持作诗，以期用顽强的意志和美好的诗境驱逐病魔、排解痛苦。因此他的诗路与当时普遍存在的悲观、颓废情绪适成对照，引起了不少读者的共鸣。但是，由于他一直重病缠身,作品数量不多,而且时断时续,散见于不同的刊物,第一个集子《退潮》一直到 1950 年才得以出版。

玛尔加里塔·米切莱纳也许是当时活跃于墨西哥诗坛的唯一女性。她肄业于墨西哥国立自治大学文哲系，尔后积极参与社会活动,任左派文学杂志《书与人民》的主编。她早期作品有散文、书评，30 年代末开始作诗。她的诗作注重形式，对描写潜意识有特殊的偏爱，因之表现出明显的先锋色彩，与她的政治主张脱节。其主要诗作有《天堂与怀旧》(1945)、《天使的桂冠》(1948)和 50 年代初的《此生的悲哀》等。

第三节　先锋派小说

小说与诗歌的情况有所不同。就先锋色彩而论，同时期小说不免相形见绌。虽然，早在20年代,小说的先锋思潮已见端倪,但色彩之淡、力度之弱，致使其在很长一段时间之内不为世人所瞩目。何况,诗坛流派更迭,主义繁多,而小说之林却甚是冷清。

马里亚诺·阿苏埃拉的《恶时辰》(1923》和《萤火虫》(1932)就已经是两部先锋小说。它们一反墨西哥革命小说的创作思路，将叙事退到了次要地位，将“形式和情绪摆到了首要位置”①。前者通过大量‘闪回’和时空交叉,打乱了事件的因果关系,使混乱的局面更加混乱，压抑的气氛显得更加压抑。小说以四个互不关联却又交叉重叠的片段写一个叫马尔奥拉（意曰恶时辰）的妓女的一生，展示了墨西哥革命前后底层人们的梦魇般的生活。后者写两个不同人物的内心活动。开始,时空转换,场景变幻,循序渐进,有声有色,但不久读者就会发现这一切都发生在丢尼西奥和何塞哥儿俩的内心世界。他俩一个在都市,一个在乡村,生活方式和思想方式迥异,但所受的冲击和压力却是相似的。作者试图通过人物心态的矛盾、病态与乖张,衬托出20世纪初叶墨西哥社会的腐化与颓败。

相比之下，来自诗坛的阿尔盖莱斯·维拉和奥文的小说要偏激得多。维拉在与马布莱斯共同支撑怪谲主义大厦的同时，创作了一些不像小说的‘诗体小说”;而奥文则用他擅长的散文,编织了一部《云状小说》(1928)。《云状小说》,顾名思义,势如浮云,形若乱麻；既有蒙太奇式的闪回与堆砌，也有弗洛伊德式的独白与解析，

① 路易斯·莱阿尔:《阿苏埃拉和他的作品》,《墨西哥革命小说》,哈瓦那《美洲之家》1975年版,179页。

是部令人费解的作品。时至今日，仍有人怀疑维拉、奥文等怪谲主义或当代派诗人的小说是否是小说。

在先锋派思潮的裹挟下，一些出生于世纪之初的小说家毅然决然地加入了‘形式探险者’的行列。

阿古斯丁·亚涅斯被认为是墨西哥小说由“古典”走向“现代”的明证。他虽然成名较晚(1941年发表第一部作品),但造诣高深。他出生于墨西哥第二大城市瓜达拉哈拉，22岁考入墨西哥国立自治大学文哲系研究生院，先后获文学硕士和博士学位。他的第一部作品《瓜达拉哈拉的名流雅士》含英咀华地体味墨西哥革命前后的社会生活，表现出一种非凡的超脱和冷峻，从而开创了后发制人的“亚涅斯式学院派风格”①。这种风格具有明显的散文化特色，讽、比、叙、叹皆宜。他的代表作《山雨欲来》(1947)把背景移到了墨西哥革命之前的农村生活（虽然写的是革命之前，但却被认为是墨西哥革命小说的盖棺之作）。作品没有完整的故事情节，时序被有意识地打乱，笔触主要指向不同的人物内心，因此展现在读者面前的是一幅陀思妥耶夫斯基式的众生相。

雷布埃尔塔斯是三四十年代墨西哥左翼组织的中坚分子，曾与壁画大师西盖罗斯等从事反政府活动并因此而多次被捕入狱。他的成名作《水墙》(1941)便是在狱中完成的。此作受苏联文艺,特别是高尔基及苏联电影艺术家爱森斯坦的影响，给墨西哥城市小说注入了新的内涵。由于作品揉进了蒙太奇等电影手法，它的描写具有明显的立体感。他的代表作《人祭》(1943)在结构技巧方面又有了新的进展。他除了重视对墨西哥社会的宏观把握以外，还巧妙地借鉴西方意识流小说的某些惯用技巧以展示墨西哥资产者叛变革命、卖国求荣的丑恶嘴脸。雷布埃尔塔斯的其他作品如《尘世》(1944)、《不可信的边界》(1947）也多少具有赶潮流的特点。

① 罗哈斯·贡萨莱斯:《亚涅斯其人》,《社会研究》,墨西哥,1950年,第2期。

但是，总体上看，这些小说家的反叛是温和的，创新的力度也远不如他们的诗人同胞。

第四节　先锋派戏剧

三四十年代是墨西哥戏剧的辉煌时期。除了由诗歌而转至剧坛的诺沃、比亚乌鲁蒂亚和戈罗斯蒂萨等顶尖人物，墨西哥剧坛还出现了罗多尔福·乌西格利。于是，从一派萧条到惨淡经营到勃勃生机，墨西哥剧坛迎来了第一个春天。

罗多尔福·乌西格利(1905—1980)少年时期即从事戏剧活动，先后在尤利西斯剧团和哥伦布剧院参加演出并充当剧务。他1922年起在艺术学校学习戏剧创作并开始在文学刊物上发表习作和评论。1925年赴美国耶鲁大学进修戏剧艺术，回国后应聘在墨西哥国立自治大学文哲系讲授戏剧艺术并从事戏剧创作，30年代末致力于筹办“夜半剧团”。

他的主要作品大都发表于30年代。其中较著名的有《家庭晚餐》、《冒名顶替者》、《影子皇冠》、《告别功用》、《火之冠冕》、《光之冠冕》,等等。

英国戏剧家萧伯纳对他的作品产生了深刻的影响。萧的奇幻，萧的浪漫，萧的雄辩，及萧既注重创新又善于继承、既讲究对白又不忽视情节与戏剧性的特点在乌西格利的代表作《冒名顶替者》(1937)中体现得淋漓尽致。当然，乌西格利并非萧的摹仿者，他的作品提供了一种极适于表现墨西哥人的方式：在正剧中加注闹剧成分。时间证明他的这种方法是成功的。半个多世纪以来，《冒名顶替者》一再重演，竟未遭后来的时尚冷落。

此剧写的是：某大学历史系教授塞萨尔·鲁比奥自负而又爱慕虚荣。然而他生不逢时，风华正茂之时遇上了不虞之灾：墨西哥

革命。战争结束后现实又无情地捉弄了他：正当他踌躇满志，准备在史学界一显身手之际，西方经济危机波及墨西哥，使他不幸失业。他终于百无聊赖，携妻子儿女离开首都，回到乡下老家。

回到偏僻乡村对于鲁比奥的子女来说是件极不愉快的事情：儿子马里奥留恋大学生活，热切关注那如火如荼的学生运动，因而责怪父亲虚伪、懦弱、逃避斗争 女儿胡利亚向往城市生活，且痴情地思念那并不爱她的花花公子，所以埋怨父亲贫穷、无能、不负责任。鲁比奥情知离开首都非己所愿，却还要违心地申辩。回到乡下的头一天，一家人就吵得面红耳赤。

正当他们唇枪舌剑闹得不可开交的时候，来了一位要求借宿的美国人。此人自称是北美某大学的历史系教授，对墨西哥革命有浓厚的兴趣。既是同行，鲁比奥便不顾妻子埃斯特尔的反对，热情地款待了他。是夜，两位历史学家谈起了神秘的塞萨尔·鲁比奥将军。

塞萨尔·鲁比奥将军是墨西哥革命时期的风云人物。他于1908年7月打响了反对迪亚斯独裁统治的第一枪，嗣后又鼓动马德罗等多次发动武装起义。但是在革命的紧要关头，他却突然销声匿迹，迄今音信杳无。为了寻找他的踪迹，多少人不辞艰辛，千里迢迢来到此地——他的故乡。眼前的美国教授便是其中的一个。

鲁比奥同美国人侃侃而谈，倏地一个念头从他脑海闪过，他幻想通过这位素昧平生的同行获得去美国执教的机会。于是趁机卖弄，向他介绍起鲁比奥将军的情况来。美国人听了果然对他刮目相看，急切地望着这个与自己的研究对象同姓、同名、同乡而且年龄相仿的人，希望他把一切都说出来，并表示要以重金酬报。

鲁比奥百般炫耀自己的学识，绘声绘色地叙述了鲁比奥将军在一次远征中被副官所杀的全部经过。美国人喜出望外，但很快又冷静下来。他不相信也不愿相信一位叱咤风云、举世瞩目的革命领袖就这样不明不白地死去。他认为这不合乎历史逻辑，况且将军的

尸体一直没有被发现。

美国人使鲁比奥啼笑皆非。他只好顺水推舟，说鲁比奥将军没有死,他负了重伤,在一个秘密的地方疗伤静养。当他痊愈时,墨西哥大局已定，卡兰萨掌握了政权，各路革命军或被消灭，或被招安。他无可奈何，只好隐姓埋名。美国人对这种结局仍不满意，以为这是唐突古人。在他看来，像鲁比奥这样的革命者，不可能轻易放弃自己的奋斗目标。

鲁比奥又迎合对方说，将军正在继续战斗，只不过方式有所不同。他说着说着，脸上泛起了兴奋而又自豪的神色。他被一种突如其来的力量所驱使，庄重地宣称：“鲁比奥在执行一项神圣的使命。他要让下一代认识真理和事实，就像您和我。”

美国人恍然大悟。他情不自禁地重复着鲁比奥的话，认定对方就是二十多年前销声匿迹的革命将领，竟不惜巨万，买下了他的几样‘证物”,并保证信守诺言,决不泄露秘密。

埃斯特尔侧耳听到丈夫的谈话，不禁悲从中来。美国人走后，她苦口婆心，劝丈夫赶快离开家乡。可此时的鲁比奥已经得意忘形,不能自已。

几周后，外出寻找工作的马里奥拿着一张报纸气冲冲地回到家里。他指着上面的头条新闻，警告父亲不要自欺欺人。鲁比奥方知美国人没有守约。他顿时忧郁不安，一筹莫展。埃斯特尔感到事情不妙,准备收拾行李,马上离开,但为时已晚。唯独女儿胡利亚欢呼雀跃。

门外，调查委员会的先生们要求会见鲁比奥。他们代表国家各级政府和社会舆论对鲁比奥提出了一系列问题。鲁比奥含糊其辞的应对使来者相信他就是美国人所说的嫌恶政治、投身教育、穷困潦倒的老将军，他妻子埃斯特尔和儿子马里奥的言之凿凿的否定更使他们确信无疑。

不久，鲁比奥被革命党推举为州长候选人，同其竞争对手、原

鲁比奥将军的副官见面。二人侧目而视，心照不宣。第二天，鲁比奥遭人暗杀，原鲁比奥将军的副官当选州长。当日，新州长率军政官员，前来慰问死者家属。

乌西格利的这一作品真真假假，给原本神秘的人物、事件增添了新的神秘色彩。由此可见，乌西格利把戏剧从偏重写实或技巧探索的路数中解脱出来，进入了一种更为大胆，也更为广阔的创作空间。

当时的批评界从剧情本身的真实与否出发，对《冒名顶替者》采取了两种截然不同的解读方式。一种认为它是对真实历史（人物、事件）的演绎，所以称之为"写实主义"另一种则否定剧情的真实性，从而拼命强调它的虚幻品格。

乌西格利本人则多次提醒读者观众应在"冒名顶替者"之后加上一个问号，而问题本身的模棱两可导致了现实向戏谑、虚构的层层递进，或者相反。

除乌西格利及前面提到的诺沃、比亚乌鲁蒂亚和戈罗斯蒂萨以外，同时期走红的剧作家还有玛丽亚·路易莎·奥坎波、路易斯·奥克塔维奥·马德罗和卡门·托斯卡诺等。这些作家虽曾为当时的墨西哥的先锋戏剧摇旗呐喊，然而，由于种种原因，他们的作品已大都被滚滚时流所淘汰。

注释[1]在阿根廷，首先引起震动的是极端主义。它发轫于西班牙，20 年代初经博尔赫斯和智利籍诗人维多夫罗改造后引入拉丁美洲（前者沿用了"极端主义"，后者则改用"创造主义"以示区别）。在 1921 年发表的一份极端主义宣言中，博尔赫斯给拉丁美洲极端主义下定义说："一是让诗回归本源：比喻；二是取消一切议论、一切中介和一切不必要的形容词；三是废除描写，废除华丽的辞藻，废除说教和忏悔、背景交代和写实主义、故弄玄虚和晦涩朦胧；四是两个或两个以上的形象（比喻）的组合，以便给人以更多的启迪……"博尔赫斯认为当时的拉丁美洲文学已经"误入歧途"，因而必须正本清源，重新开始。他呼吁

拉丁美洲作家走极端，这个极端不是别的，它意味着创新、意味着比喻。作为特定的文学流派或主张，极端主义是短命的，但其主要精神却被后来的马丁菲耶罗主义所承袭并在以后的幻想派小说中发扬光大。马丁菲耶罗主义源自阿根廷同名杂志《马丁菲耶罗》，从 1924 年发表第一个宣言到 1927 年解体，历时四年。它反对‘民族主义’的说法，要求人们走向世界、放眼未来，用新的目光、新的感觉观察生活，这样阳光下必定充满了新鲜事物。多数马丁菲耶罗主义诗人受未来主义影响较深，认为“一艘巡洋舰比一个文艺复兴时期的艺术馆更美”。

第四章

峥嵘岁月

第二次世界大战是人类历史上空前规模的大灾难。先后有六十多个国家和地区、二十多亿人口卷入战争。日本于1931年攻占中国东北,于1937年全面发动侵华战争;德国在吞并奥地利和捷克斯洛伐克的同时,伙同意大利,于1936年武装干涉西班牙内战1939年德国法西斯入侵波兰,随即又举兵北上。英法对德宣战,世界大战全面爆发。

由于文化历史方面的原因,拉丁美洲人民对西班牙共和国寄予无限同情。不少热血青年如奥克塔维奥·帕斯、何塞·曼西希多尔、巴勃罗·聂鲁达、塞萨尔·巴列霍等都曾投笔从戎,随国际纵队开赴西班牙,和西班牙人民一起抗击德意法西斯的干涉。但是,西班牙内战结束后不久,德意西很快利用其“优秀侨民”及一系列政治经济措施,使拉丁美洲成了它们的“天然盟友”。正因为如此,拉丁美洲客观上成了第二次世界大战的“受益者”①。

由于战争的原因,世界市场上肉类、谷物和水果的价格高得惊人。而拉丁美洲恰恰盛产这些东西,并且远离战争。于是,勃勒东眼里的“超现实主义乐土”如今又成了“唯一歌舞升平的世外桃源”。

① 玛丽亚·比特:《第二次世界大战期间的拉丁美洲》,危地马拉,1957年版,第43页。

诚然，拉丁美洲并不太平。独立运动与殖民主义、民主革命与专制统治以及帝国主义势力之间的倾轧争斗从未停止。拉丁美洲面临着新的抉择。①

此外，对拉丁美洲文学而言，第二次世界大战时期也不失为一个可以载入史册的非常时期。

19 世纪 80 年代以降，拉丁美洲文学经过现代主义、后期现代主义及形形色色先锋思潮的洗礼，已经有所积累并逐渐将自己融入西方文学的流变与发展。西方文学的律动也已经自然而然地牵引着拉丁美洲前卫文学的律动。这时，拉丁美洲文学何去何从的问题，拉丁美洲文学如何走向世界、在世界文学之林占有一席之地甚至赶超西方文学、打破西方文化中心主义的欲求便自然而然地突现了出来。在这些问题上，墨西哥文人又首当其冲地作出了自己的抉择。

第一节　民族性与世界性

最初的争论来自较为宽泛的价值取向及文化建构问题。围绕继承与借鉴、传统与创新、民族性与世界性等一系列重大课题，墨西哥及拉丁美洲文人的认识并不一致。

其实，认知上的不同和做法上的差异一直存在。从现代主义到先锋时期，墨西哥及拉丁美洲文学的任何一次骚动，都伴随着对继承与借鉴、传统与创新、民族性与世界性等诸多复杂甚至矛盾关系

① 以墨西哥为例：30 年代末至第二次世界大战结束，乃是这个国家建立现行体制的关键时刻。一方面，墨西哥利用帝国主义国家之间的矛盾开始实行生产资料国有化，并于 1937 年和 1938 年在其总统卡德纳斯的领导下率先实行了石油和铁路运输国有化，从而把一向由德、英、法、美等国垄断的铁道及石油公司全部收归国有；另一方面，由于世界大战爆发后国际上石油及农牧业产品价格的急剧上涨，墨西哥经济进入前所未有的高速发展时期，这又为后来的墨西哥经济埋下了祸根：巨额外债及单一经济。

的思考以及对由此演绎的不同路数的取舍。但是，第二次世界大战的爆发使处于文化前锋地位的欧洲艺术家失去了重心，世界文化的中心开始由欧洲大陆向相对稳定的美洲转移。也正是在这一时期,美国取得了它在经济、政治甚至文化上的‘霸权’地位,拉丁美洲也由于前面所说的各种原因而颇具活力。面对战火纷飞的欧洲与世界，一些拉丁美洲文人甚至不无幸灾乐祸地认为“美洲文明的时代’已经来临。

然而，何为美洲文明？在这个问题上，人们的看法不尽一致。

在理论上，墨西哥作家巴斯康塞洛斯(1882—1959)在《宇宙种族》(1925) 中所阐释的观点得到了相当一部分拉丁美洲文人的推崇。巴斯康塞洛斯声称：

> “墨西哥及拉丁美洲种族(宇宙种族——引者注)的显著特点是她的多元性。这种多元性一方面决定了她的无比广阔的宇宙主义精神,她对荷马、柏拉图、维吉尔、莎士比亚或塞万提斯和歌德等的从之如流、如数家珍；另一方面也造成了她的松散性与离心力……”

巴斯康塞洛斯认为扬长避短的唯一途径是文化教育，以建立并强化民族意识。早在墨西哥革命时期，巴斯康塞洛斯便力谏马德罗重视文化教育。马德罗遇害后，他只好流亡国外，等待时机。卡兰萨执政时期，他应召回国，终于得以大展宏图。他先是出任墨西哥国立自治大学校长，不久即被认命为公共教育部长，而且得到了国家预算百分之十七的费用。

在作家马里亚诺·阿苏埃拉看来，巴斯康塞洛斯既是个革命者,又是位了不起的思想家和文人,更是一部不可多得的‘小说’。巴斯康塞洛斯毕业于墨西哥国立自治大学法律系，但他的志向是当一名教育家和诗人。从荷马到卢那察尔斯基，从圣奥古斯丁到泰戈尔，从内查瓦科约特尔到马克思，他可谓学富五车。担任教育部

长伊始，他便到各州游说，散布教育至上的思想并帮助贫困地区兴办学校、改善偏远地区的办学条件。与此同时，他开始遍游拉美各国,邀请米斯特拉尔、阿斯图里亚斯、聂鲁达等访墨,以实现共同振兴‘ 宇宙种族 ’的梦想。

他力图创造一种民族心理，一种基十多种族、多民族融合的“ 宇宙精神 ”，它具有开阔的视野、开阔的胸怀和无与伦比的创造力。在奥夫雷贡执政时期，巴斯康塞洛斯更是如鱼得水。教育部的预算得到了增加，巴斯康塞洛斯着手实施中小学义务教育和大规模的成人扫盲运动。

巴斯康塞洛斯的教育计划包罗万象。在文学艺术方面，巴斯康塞洛斯主张艺术家们走出书斋、课堂与画室，到民众中去，为民众创造永恒的、具有宇宙主义精神的作品。在他的倡导下，壁画运动席卷全国，文化艺术刊物雨后春笋般地增生。20 年代中期以壁画大师里韦拉、西盖罗斯、奥罗斯科等为首的墨西哥文学艺术家联合会发表了具有明显的平民主义色彩的严正声明：

> “ 我们的艺术精神是最健康、最有希望的艺术精神，它植根于我们极其广泛的民族传统……我们力图抛弃阳春白雪和贵族心态、小布尔乔亚情调和逃避主义，颂扬集体主义和美洲主义，消灭少数人垄断并强加给大多数人的资产阶级美学观念，因为后者只会消解民族凝聚力、涣散民族意志…… ”①

显而易见，巴斯康塞洛斯的“ 宇宙种族 ”说包含着一种模糊的“ 美洲中心主义 ”意念，与源远流长的美洲大一统思想及拓展了的民粹主义思想一脉相承。对巴斯康塞洛斯而言，墨西哥的民族性与世界性是可以画等号的。由于她的种族构成，她的文化混杂和政治

① 何 • 克 • 奥罗斯科:《自传》,墨西哥,1970 年版。

环境(对一切先进思潮兼收并蓄、来者不拒),墨西哥(扩而言之也是整个拉丁美洲)是一个名副其实的世界性国家。所以，她的艺术表现最能得到世界的认同。巴斯康塞洛斯常常拿墨西哥壁画的成功以及它在全世界人民心灵中激起的震撼、引起的共鸣，来说明“宇宙种族”的巨大的创作潜能。他认为激进的本土主义思潮不是真正的民族主义，认为某些土著主义作家对民族主义的理解有很大的片面性,认为因循守旧、抱残守缺、闭目塞听是懦弱的表现,认为一味地纠缠历史、沉湎过去、不敢正视未来、不愿向世界敞开胸襟是极其危险的。

反之,本土主义(又称地域主义或地区主义)者(尽管他们之间存在着很大的差异)更关注社会现实，试图通过文学艺术暴露社会不公、改变社会面貌。他们,如雷布埃尔塔斯、蒙西瓦伊斯等,批评巴斯康塞洛斯的‘宇宙种族’是掩盖矛盾的神话:“宇宙种族’只是有关人口构成的一种说法，并不能真正解释墨西哥及拉丁美洲错综复杂的民族特性。雷布埃尔塔斯坚信民族性即阶级性，当拉丁美洲尚处在种族要翻身、人民要革命、国家要独立的关键时刻，当千百万印第安人、黑人和其他有色人种尚处在水深火热之中，当广大劳动人民尚在被压迫、被剥削的渊薮中挣扎的时候(‘没有自由,没有人格,没有一切’①),何谈‘宇宙种族”?在他们看来,巴斯康塞洛斯的所谓民族性，包含着很大的欺骗性，因为在拉丁美洲，占统治地位的一直是西方文化。在他们看来，真正的民族性乃是印第安人的血泪、黑人奴隶的呐喊和广大劳苦大众的汗水。在他们看来，印第安人的草鞋、黑人奴隶的裸背、工人农民的麻布斗篷远比“哗众取宠”的壁画和矫揉造作的形式主义更具民族性，因而也更能引起世界人民的关注与认同。这些看法颇使人联想起几年前中国文坛关于民族性、世界性的争论。前卫作家把走向世界、与世界接轨的

①雷布埃尔塔斯:《仙人掌》,《墨西哥人》,墨西哥,1938年,第3期。

望寄托在赶潮流即借鉴外来文化的基点上，而乡土作家却认为最土的也是最民族的，最民族的也是最世界的。乡土作家刘绍棠现身说法,讲述他 80 年代初在莫斯科红场的经历：第一次去红场时，他穿了一身西装，当然也就没有引起什么人的注意；第二次他偶然换了一套中山装，结果招来了很多人的围观。①"寻根派"与中国电影"第五代"也许正是基于类似的认知与了悟，结果也颇受洋人的关注。当然"寻根文学""第五代电影"和乡土文学大相径庭,不能同日而语。二者在扬与弃、取与舍等诸多方面有天渊之别。所必须指出的是，别人的兴趣未必都是认同，也许只是好奇；而别人好奇的也许恰恰是你的"洋相",而非民族或民族文化的优秀传统。因此对别人的兴趣应当一分为二。

终于，巴斯康塞洛斯的不乏乌托邦色彩的"宇宙种族"思想由于一些前卫艺术家们的支持而逐步演化成了美好的梦想。巴斯康塞洛斯从大处着眼，确有掩盖阶级矛盾、回避现实问题的倾向；而本土主义者恰恰抓住了这个薄弱环节,对他进行了"清算"。

虽然如此，三四十年代风行于拉丁美洲的宇宙主义思潮很大程度上便是受了他的影响。不过，当宇宙主义作为一种泛美思潮流行起来的时候,"美洲文明"的含义发生了变化。

较狭隘的民族主义(土著主义② 是其在文化领域的表现）和愈来愈受先锋派惯性驱使的宇宙主义分道扬镳：前者着眼于美洲印第安文化,把印第安文化当作"美洲文明"的主要基石 后者鉴于美洲文化的多元性而力主放眼世界,来者不拒地实行"拿来主义"。

① 据 1986 年刘绍棠在中国社会科学院外国文学研究所的一次讲演。

②土著主义其实也是本土主义或地域主义的一个概念（或者进化了的概念）。由于在墨西哥基本上没有产生像《旋涡》(1924)、《堂娜芭芭拉》(1929)和《堂塞孔多松布拉》(1926)那样的典型的"地域主义小说"，本章将不再对地域主义详加阐述。有关情况请见拙著《拉美当代小说流派》，社科文献出版社 1995 年版,第 1 章。

第二节　土著主义和宇宙主义

土著主义是拉丁美洲文化寻根运动的重要组成部分，标志着19世纪独立革命后拉丁美洲人民的又一次觉醒。

谁都知道,美洲曾经是美洲印第安人的世界。印第安人用他们的勤劳和智慧创造了辉煌灿烂、令同时代欧洲人折服的古代美洲文明。然而,在西班牙、葡萄牙和英法殖民统治时期,这一古老文明惨遭蹂躏，几乎被完全淹没。就文学而言，丰富的古印第安神话传说作为一个整体，不仅是古代美洲印第安人的难以再造的艺术典范，而且表现了古代印第安人认识世界、征服自然的方式。正像马克思所说的那样：“任何神话都是用想像和借助想像以征服自然力、支配自然力,把自然力形象化 因而,随着这些自然力的实际上被征服,神话也就消失了。”在今天,神话被看作是一种难以取代的文学遗产，有审美价值和艺术感发作用。马克思曾经强调，古代希腊神话“仍能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本”,它们对于欧洲艺术不只是‘武库’,而且还是它的‘土壤’①。所以在欧洲,古希腊神话对后世文学、艺术甚至整个社会的意识形态领域的影响都是极为深广、持久。从荷马时代到乔伊斯的20世纪,无数艺术巨匠从神话汲取营养,产生灵感。在我国,神话和古代文化对于后来的文学艺术,无论是诗歌、戏剧、小说还是造型艺术也都有深远的、广泛的和持久的影响。然而,在美洲,在长达数百年的殖民地统治时期，古印第安文化遭到了严重破坏。神话传说被当作‘异端邪说’,受到普遍禁忌和摧残。后来的黑人文化就更是如此。从巴罗克主义到新古典主义和自然主义，拉丁美洲

①马克思:《〈政治经济学批判〉导言》,人民出版社,1971年版,第34页。

作家大都以继承西方文学遗产、追随西方文学流派和模仿西方文学技巧为荣，对古印第安文化和黑人文化则不屑一顾。独立战争后，拉丁美洲虽已从欧洲宗主国的统治下解放出来，但却仍然不能顺利地发展独立的政治、经济和文化。帝国主义对它的控制、掠夺和渗透从未停止。在 19 世纪乃至 20 世纪初叶的拉丁美洲，占统治地位的仍是西方文化。第一次世界大战以后，尤其是第二次世界大战的爆发，西方文化开始受到普遍怀疑。反对西方列强的民族解放运动汹涌澎湃。三四十年代席卷拉丁美洲的文化寻根运动便是新的民族独立运动在意识形态领域的一次革命。于是，在许多人眼里,夸乌特莫克、图帕克 · 阿马鲁等土著英雄成了拉丁美洲民族精神的象征。他们的事迹在强化“ 拉丁美洲民族意识 ”的爱国主义教育中产生了威力。不言而喻，使拉丁美洲从根本上区别于西方世界的印第安文化在现实斗争中具有特殊意义。这也是当时产生土著主义运动的主要原因。在印第安人聚居的墨西哥、秘鲁和中美洲，一些旨在维护土著利益、弘扬土著文化的协会、中心应运而生。1940 年，墨西哥民族民主运动的杰出领导人拉萨罗 · 卡德纳斯总统在实行石油国有化的同时，主持召开了第一届美洲土著主义大会，并创立了第一个国家级土著主义中心，以便协调和促进方兴未艾的土著主义运动。

在文学方面，围绕着土著主义问题，出现了两个令人瞩目的现象：一是古印第安文学的发掘整理,① 二是土著主义小说的再度崛起。

前面说过,早在浪漫主义时期,就曾流行过“ 土著主义 ”。当然那是一种关于印第安人的理想化表演，是针对欧洲现代文明悲剧而言的美化了的原始与落后。而三四十年代（个别地区甚至更早）

①绝大部分古印第安文学经典都是在三四十年代陆续破译并整理出版的。其中最主要的有玛雅神话《波波尔乌》、《契兰巴兰之书》,等等。

的土著主义却是剥去了伪装的赤裸裸的真实。厄瓜多尔作家豪尔赫·伊卡萨的《瓦西蓬戈》(1934)、秘鲁作家西罗·阿莱格里亚的《金蛇》(1935)和《广漠的世界》(1941)以及墨西哥女作家罗莎里奥·卡斯特利亚诺斯的集大成之作《巴龙·伽南》(1957)等不仅是色彩暗淡、格调阴郁的印第安村社的风俗画,也是揭发帝国主义和统治阶级暴行的控诉状。这些作品没有跌宕起伏的故事情节,也很少有性格描写(它们的人物是类型化和群体化的,是整个印第安民族以及与之相对立的外部世界),由于它们把种族和阶级的双重压迫暴露得过分真实、直捷,曾招来非议。不少人贬毁这些小说是不合格的小说,因为它们过分强调逼真、追求社会效益而忽视了审美价值。然而,小说总还是小说。无论土著主义小说的政治、艺术倾向如何,作为拉丁美洲特定的社会环境和历史时期的艺术表现,它们不但具有很高的认识意义,而且不无审美价值。

罗莎里奥·卡斯特利亚诺斯(1925—1974)也许是墨西哥有史以来唯一的一位土著主义女作家,同时也是一位晚到的土著主义女作家。她出生在印第安人集居的恰帕斯州,童年和少年时代在印第安人中间度过,16岁才离开家乡,到首都求学,大学毕业后赴马德里深造,获文学硕士学位,回国后在恰帕斯土著问题研究中心任研究员,同时开始文学创作。她的早期作品以诗歌为主,有《岁月如烟》(1948)、《信仰笔记》(1948)和《不眠之夜》(1955)等诗集。1955年,她开始创作长篇小说《巴龙·伽南》,一年后杀青,但并没有立即出版。个中原因可想而知:拉丁美洲小说业已"爆炸",魔幻现实主义、结构现实主义、心理现实主义等相继炸开,而且轰轰然不可一世,而土著主义则如同昨日黄花,早已无人问津。

但是,出于强烈的社会责任心和正义感,卡斯特里亚诺斯还是"不合时宜"(卡斯特利亚诺斯语)地发表了这部作品,殊不知它倒成了土著主义小说的集大成之作,与墨西哥魔幻现实主义的定音之作《佩德罗·巴拉莫》(1955)遥相呼应。

《巴龙·伽南》(意为"九颗星星")通过一位生长在印第安人中间的白人孩子的天真目光，叙述了一个被遗忘的种族的风俗与历史、痛苦与抗争。由于作品具有自传色彩、倾注了真实感情,人物、事件十分鲜活。

囿于前面所说的原因，与卡斯特利亚诺斯同时期的土著主义作家可谓寥若晨星，但里卡多·波萨可算一位。卡多·波萨(1910—?)从事人类学和考古事业多年，对墨西哥印第安人及其文化十分了解。1952年,他心血来潮,写了一部叫做《火鸡胡安·佩雷斯》的小说。这部小说的写法恰好和《巴龙·伽南》相反。"火鸡"是个印第安人(也是叙述者),曾经离开部落到白人世界谋生。墨西哥革命爆发后，他出于种种原因，参加了起义队伍。但这场差点儿要了他性命的混战并没有给他带来什么好处。战争结束后，他悻悻然回到故乡，但此时的他已经与部落格格不入。印第安人视他为"白人",而白人却永远管他叫"印第安人"。由于作品取材于最传统也最落后的南方"恰穆拉"部落,《火鸡》称得上是土著主义小说中最具传奇色彩的一部。

谁也无法说清墨西哥土著主义小说滞后现象的确切原由，但却可以断言，二三十年代墨西哥文坛风起云涌的先锋派思潮肯定是造成墨西哥土著主义小说晚熟的主要原因之一。

宇宙主义作为先锋派思潮的集成与整合（同时启开了拉丁美洲文学多元化发展的闸门）并非有意轻视印第安文化，但却仍把侧重点放在了借鉴西方及外来文化之上。

阿方索·雷耶斯有句名言："拉丁美洲是世界筵席的迟到者，但她必将成为世界的晚到的筵席。"三四十年代，拉丁美洲作家已经具备走向世界的自信与能力，而且找到了一条适合于自己的发展道路 整合。

人们常说,文学的历史像河水,有低谷旋涡,也有高峰浪尖 有奔流直泻,也有迂回曲折。20世纪初叶无疑是世界文学的一个特

殊时期,充满了火药味儿。思潮更迭,流派消长,可谓史无前例。这是一个探索的时代、创新的时代,可为的和不可为的、偏激的和极端的,都一股脑儿端了出来,的确有些令人眼花缭乱,无所适从。但是,随着第二次世界大战的爆发,先锋派思潮迅速消退。这时,一直处于"边缘"和"近邻"地位的拉丁美洲作家的赶潮也随之冷却,他们开始审视和反省自己。于是,由巴斯康塞洛斯提出的"宇宙种族"思想迅速转换生成为一种包容性极强的整合精神。在这种整合精神的驱使下,拉美作家博采众家,取其所长。于是,拉丁美洲文学由多源而走向多元的繁荣时代迅速来临,文学"爆炸"始现端倪。

是的,拉丁美洲文学"爆炸"时期的重要流派、思潮无不发轫于三四十年代。在墨西哥,阿方索·雷耶斯作为这个时期拉丁美洲"最完备的文人"和宇宙主义思想家,对墨西哥文学的发展产生了重要作用,尽管他自己始终没有创作出长篇巨制。他的散文和诗作打破了狭隘民族主义思想的禁锢,明确提出了"艺术无疆界"和"立足本土,放眼世界"的思想。

阿方索·雷耶斯(1889—1959)出生于北方城市蒙特雷,16岁开始文学创作。他少年时代与安东尼奥·卡索、恩里盖斯·乌雷尼亚、巴斯康塞洛斯等人过从甚密,是墨西哥青年诗社"雅典诗社"的创始人之一。1914至1924年他赴马德里留学,期间与西班牙、法国、意大利诗人建立了广泛联系,回国后一度从事外交工作,先后出使西班牙、巴西、阿根廷等国,30年代中期开始筹建墨西哥学院,1939年出任该院首任院长。

雷耶斯把毕生精力奉献给了拉丁美洲文化的建设事业。作为"宇宙主义"的积极倡导者,他涉猎了几乎所有人文学科的经典作品。从荷马史诗到乔伊斯,经他翻译介绍的文学作品更是不计其数。在一篇回忆中,他援引恩里盖斯·乌雷尼亚的话说:"我们像饥婴一样扑向所有读物……甚至被(实证主义)认为是垃圾的东西,如柏拉图、康德、叔本华和尼采……我们还发现了柏格森、詹姆斯

和克罗齐。在文学方面，我们不再满足于法兰西。我们满腔热情地重新认识古希腊诗人，煞有介事地对英语作家指手画脚，毫无顾忌地对西班牙文学传统品头论足……”①

在文学创作方面，雷耶斯留下了大量散文、诗歌。他的散文涉及哲学、历史、文学、语言、人类学、政治经济学等多种学科，表现了他百科全书式的渊博；他的诗作别开生面，是俱收并容、广阔无垠的“宇宙主义”精神的有力见证。

20 年代伊始，他便这样吟道：

我们徒劳无功地创造自己的声音，
因为它总是使人想起别人。

我们像现代文明的流浪汉，
——来自四面八方；
我的灵魂，无可救药的混血儿。
你走向何方？

人们只听那世代相传的古老故事，
历史的叙述者也总在奶娘的嘴里寻找诗艺。

——《足迹》(1922)

后来，他将诗艺与渊博结合起来，突现了墨西哥及拉丁美洲文化的多元与混杂：

变色龙从不忌讳不同的天空，
每个早晨都披上朝霞的颜色。

如果它只爱惜最初的肤色，

①《昨天》，墨西哥，1941 年。

它就会选择矿工的职业。

（我想说）它的变化如此这般，
以致于“红与黑”的司汤达望尘莫及。

然而它被主教的紫光所震慑
（决定换一种颜色和职业），

于是紫色和金黄交相辉映，
连牛顿也难以表现。

这种金色的紫光也是希梅内斯的颜色，
或许还经常出现在斗牛士的身上。

还有几根青筋，几瓣银灰，
就像尤利西斯之海翻腾、交融的水。

……

——《一副嘴脸》

在博尔赫斯看来，雷耶斯是20世纪西班牙语世界“最了不起的诗人、学者”，完全可以创作出《尤利西斯》那样的划时代巨制。然而，雷耶斯的作品大都短小精悍。

雷耶斯之所以没有能够创作出宏篇巨制，完全是因为他充当了墨西哥与拉美各国、拉美与世界各国作家之间的桥梁。他以文会友，一方面尽可能多地把世界介绍给拉丁美洲，另一方面大肆宣传拉丁美洲作家，甘愿做拉丁美洲作家走向世界的铺路石。

一大批风华正茂的墨西哥作家、诗人接受了雷耶斯的“宇宙主义”思想。昔日门庭各异的先锋派诗人如塔勃拉达、马布莱斯和“当代派”诗人几乎全都不约而同地汇集到广阔无垠、几可包罗万象的“宇宙主义”的大旗之下。墨西哥文坛的多元化格局开始形成。

曾经参加过墨西哥青年诗社的胡利奥·托里（1889—?）不无自嘲地把“宇宙主义”作家比作“虔诚的蚂蚁”。在一首题为《人道的

嘉奖》的寓言中，托里又把“宇宙主义”作家比作无书不读、厚积薄发的谦卑之人：

> “在一所名气不大的学校里，有一位学而不厌、诲人不倦的老师。他身材矮小，说话有点结巴，虽然还没有著书立说，但却颇受社会的尊重。大家都说他大器晚成，将来必是文坛巨星。
>
> “他每晚挑灯夜读，第二天把知识原原本本地教给学生。记忆力如此了得，简直让留声机的制造者们望尘莫及。
>
> “日复一日,年复一年,他不断地重复别人的思想。突然有一天，老师有了自己的思想。那是一瓣小小的火花，像玻璃缸中的小金鱼一样灿烂夺目……”

比喻恰当与否且不去管它,但“宇宙主义”者们的确都是些广采博收的人，像蜜蜂一样。有人甚至认为他们读书读得太多。①

雷纳多·莱杜克、托雷斯·波德特、塔勃拉达、埃利亚斯·南迪诺、马布莱斯·阿尔塞及“当代派”诗人和“车间”诗人等纷纷“出走”，遨游于世界文化的广阔天地。奥克塔维奥·帕斯的“浪子回头”说便源于此。他说:“出走是返回的前提,只有浪子才谈得上回头。”

与此同时,阿根廷的“宇宙主义”者继承“马丁菲耶罗主义”者们的热忱,呼吁人们走向世界,呼吸新鲜空气,“用新的目光、新的感觉审视一切”(这样,阳光下必将重新充满新鲜事物)。“宇宙主义”在阿根廷的代表人物博尔赫斯还自告奋勇地从诗坛过渡到地域主义、民族主义“负隅顽抗”的小说界,创作了短篇小说集《世界丑闻》(1935),信誓旦旦地要用想像的“大宇宙”取代现实的“小世

① 弗里德里克·卡茨等:《剑桥拉丁美洲史》(莱斯利·贝瑟尔主编),社科文献出版社,第5卷。

界”。

就这样，墨西哥和阿根廷南北呼应，整合取代实验，多元之态始现端倪。

进入40年代以后，墨西哥诗坛的门庭界限几乎完全消失。诗人们八仙过海，各显神通。小说除土著主义和先锋派而外，也出现了包容性较强的中间成分。大批西班牙流亡作家的参与，来自其他欧美国家的作家的介入——比如以土著主义作家自居的布·特拉温(原籍美国)的《死亡之船》与30年代的《白玫瑰》已经大异其趣，那是一种与拉美土著主义作家完全不同的审美体验；西蒙·沃塔奥拉（原籍葡萄牙）的多数小说都显示了与众不同的双文化视角。这种双文化(甚或多文化)视角(在拉丁美洲俯拾即是、见多不怪)一经突现，便成了普遍适用的创作机制——以及阿斯图里亚斯(他的代表作《总统先生》便是在墨西哥出版的)、卡彭铁尔、德梅德里奥·阿吉莱拉·马尔塔等其他拉丁美洲国家作家的“客串”,使墨西哥的小说创作出现了前所未有的繁荣与纷杂。

米格尔·利拉(1905—1961)的《醉鱼草生长的地方》(1947)虽然取材于土著生活，但侧重点已经不在土著主义小说看重的社会现实，而是印第安人近乎巫术的魔幻。

赫苏斯·盖雷罗(1911—?)的《被遗忘的人们》(1944)一改传统城市小说的路数，运用平行蒙太奇的手法，将多数作家不了解也不愿了解的社会底层的生活刻画得入木三分。

埃克托尔·拉乌尔·阿尔马萨(1912—?)的《白色工潮》(1949)首次向人们展示了墨西哥劳工在美国所受的非人待遇，但手法轻松自如、不乏闹剧色彩，与内容形成较大的反差。

罗赫里奥·里瓦斯(1912—1961)的《盖拉克萨》(1947)和《人河》(1948)写墨西哥农民的悲惨生活。意识流、蒙太奇,各种手法应用自如,少有斧凿痕迹。

拉蒙·卢文(1912—?)的《墨西哥农村的故事》(1942)、《墨西

哥混血儿的故事之二》(1948)和《墨西哥混血儿的故事之三》(1948)由于人物叙述者的介入而逐步完成了传统叙述者的隐退。墨西哥农民的混血意识开始被揭示了出来。

玛格达莱纳·蒙德拉贡(1913—)的《我是穷人》(1944)借现代手法表现现代流浪汉——流氓无产者,古为今用,恰到好处,使源远流长的流浪汉小说获得了生机。

拉法埃尔·贝尔纳尔(1915—)的《墓中死者》(1946)和《他的名字叫死亡》(1947)等充满了神秘和恐怖,为拓宽墨西哥小说题材作出了贡献。

萨拉·加西亚·伊格莱西亚斯(1917—)的《废墟坑》(1944)精心编织了一系列现代文明的荒唐故事,令人迁思加缪的小说、贝克特的戏剧。

总而言之,宇宙主义时期是墨西哥小说由单一模式走向多元发展的关键时期。题材的拓宽和技巧的更新不再像马·路·古斯曼在为其《战场》(1939)等作品的写实手法作辩护时所指责的那样"是个别人的一种投机取巧、哗众取宠"的做法。

第五章
世纪巨匠——帕斯

奥克塔维奥·帕斯(1914—1998)无愧于世纪巨匠的称号。他不但是墨西哥迄今为止唯一的诺贝尔文学奖获得者，而且是墨西哥及拉美文学从先锋主义（见第三章）走向后现代主义的关键人物。和博尔赫斯一样,帕斯博学多才,东西合璧,印欧贯通,是当今世界难得的百科全书式作家,在诗歌、散文、小说、评论、翻译等诸多方面都成绩斐然。

帕斯于1914年3月31日出生在墨西哥城的一个书香门第。祖父是记者,写过小说;祖母是印第安人;父亲律师出身,也是名气不小的记者，墨西哥革命时期担任过农民领袖埃米利亚诺·萨帕塔的外交使节;母亲是西班牙移民,笃信天主教。和当时的许多"上等人"的孩子一样，帕斯从小接受的是正规的法式和英式教育，所以，帕斯几乎同时学会了阅读英语、法语和西班牙语文学作品。14岁那年，帕斯以优异的成绩考入墨西哥国立自治大学文哲系，但读的却是父母认为"最有前途"的法律。在当时,做律师被认为是步入上流社会或者保持相当社会地位的捷径。然而，帕斯钟情于文学。也正是在那个时候，他开始偷偷地写作，以至后来同文学结下了不解之缘。19岁那年,他出版了第一本诗集《野生月亮》。

在一首题为《夜半独白》(1944)的作品中,帕斯是这样描述自己的童年的：

我的童年，我那被埋葬了的童年，
被文字驯服的野蛮天真……

第一节　学艺

和许多作家的写作经历一样，帕斯的创作大致可分三个阶段：学艺、成熟和全盛时期。

帕斯出生在一个黑暗与光明交织的年代。在《伟大的岁月》（1990）那篇小记中，帕斯如是说：

> “我……在暴力肆虐的岁月里睁开眼睛……后来，西班牙内战的颤抖的光辉给世界带来了一线希望。我开始了政治上的思考。希特勒的上台，欧洲民主的失落，卡德纳斯政府，罗斯福及其新政，满洲国和中日战争，甘地，莫斯科与斯大林的神化（后者曾是欧洲和拉丁美洲无数知识分子崇拜的偶像）……有些思想曾使我感到光芒耀眼，但不久又变得浑浊不清；于是，我的内心一次又一次地成为思想斗争的舞台。再后来，斗争公开化了，作为当事人之一，我既不兴奋，也不后悔。”

诚如诗人所说的那样，他出生在一个暴力肆虐的年代，人类的前途显得格外黯淡无光。文坛上虽然流派庞杂、主义泛滥，但大行其道的仍是悲观主义和颓废主义。初涉文坛的帕斯深受其害，一度走上探索“自我”、“唯我”的迷途。他困惑，他彷徨，他孤独。在一首题为《街道》的小诗中，他这样写道：

这是一条寂静、漫长的街道，
黑暗中，我踉跄行走；
我摔倒，我爬起，

摸索着向前，
盲目的双脚踩过沉默的石头、干枯的落叶。
有人在我身后，同样步履蹒跚……

一片漆黑，没有出路，
我从一个街角
转到另一个街角，
却总是回到原来的地方……

西班牙内战爆发后，帕斯开始与欧美进步作家接触，并受到墨西哥共产党，尤其是托洛茨基派和第四国际的影响，阅读了大量马克思主义著作。1937 年，应智利诗人聂鲁达和西班牙诗人阿尔维蒂之邀，帕斯迈出了人生之旅的关键一步：赴西班牙参加反法西斯作家代表大会。期间，他结识了当时西班牙语世界最杰出的作家、诗人 智利的塞萨尔·巴列霍和维多夫罗、西班牙的米格尔·埃尔南德斯和路易斯·塞尔努达等。会后，他又义无反顾地与国际纵队的将士们开赴前线，经受了血与火的洗礼。《致一位牺牲在阿拉贡前线的战友的挽歌》便是他在战火纷飞的前线写成的急就篇：

同志，你牺牲在
世界火红的黎明。
但你的目光、你的蓝色英雄服
和你那傲视硝烟的面容，
还有那紧握提琴与钢枪的双手
正从你的安息中
令人惊讶地再生。

你去了，无可挽回地去了。
声音滞消，鲜血流尽……

歌颂你，呼唤你，

为你哭泣，
恨不能将血液注入你破碎的血脉。
……

在后来的岁月里，他先后出任墨西哥驻法国、印度、日本、瑞士等国的外交使节，还在美国和欧洲的研究机构工作过，与卡彭铁尔（经卡彭铁尔介绍而结识勃勒东等超现实主义作家）、加缪、萨特、海明威、博尔赫斯、聂鲁达、赫胥黎、希梅内斯等世界一流作家、诗人过从甚密，还与不少政界要人和社会名流建立了联系。帕斯从来不是那种两耳不闻窗外事的“蠹书虫”。他经常出没于社会政治思潮和文化文学运动的风口浪尖，和不同思想倾向及社会阶层的人们切磋诗艺，探讨人类命运，考察政治与文学、诗人与社会的关系。在此基础上，他确立了自己的诗歌创作原则：将“纯诗歌”和“社会诗歌”结合起来，将诗人的艺术个性和社会责任结合起来，将美洲的美与欧洲的美结合起来，将东方的神秘和深邃与西方的理性与开放结合起来。从此，他的艺术由自我向无我升华。他说：“真正的诗人是无我的。用老子的话说是无为：无为而无不为。”

第二节　成熟

走出先锋派自我主义的泥淖，拂去了西班牙内战的烟尘，帕斯由学艺阶段进入成熟期，并逐步形成了自己独特的创作、思维空间。他的作品由自我探索过渡到对广泛的存在问题的思考。于是生死、贫富、暂时和永恒、过去和未来、战争与和平、地狱与天堂（当然是形而上学意义上的天堂地狱，而非宗教信仰使然）等等，在他的作品中反复出现。尤其是时间，成了这一时期诗人难以解脱的情结：

时间，
像一把
永不怠倦的锯子
将过去和未来
活生生地
分开。

——《爱之外》

或者：

时间与时间自相残杀
时间使时间的创作——
一切名字和形态化为乌有。

——《根之本》

还有天堂。在一首题曰《城市黄昏》(1942)的小诗中，他对这个"时间的永恒尽头"作了如是描述：

寂寞黄昏的荒野，
冷峭严冬的莽原，
空洞的苍穹
像一口井，
深不可测。

静止、永恒、不可移易，
似一堵高墙，
无门。
在天堂与渴望之间，
有一片无边的空白。

这是他40年代初期的作品，大都短小精悍，充满真诚与无奈。然而，天意是天意，人情是人情。面对无情的时间和虚妄的天堂，帕

斯呼唤真善美，呼吁公正、和平与友爱。

如上思想，在帕斯的一首得意之作《废墟间的颂歌》（1948）中可一览无余。诗人痛感贫富不均和东西对峙，渴望“智慧复苏”、全人类共享“圆圆的日子/24 瓣同样甜蜜的灿烂桔子”：

头戴金冠的日子舒展羽毛。
黄色的吼声，
天空中一眼热泉
公正慈善！
优美的形态间或存在。
大海爬上岸来，
巨大的蜘蛛拥抱岩石；
山峦的褐色伤疤闪闪发光；
一群山羊是一堆石头；
太阳生下一枚金卵，然后化入大海。
万物皆神灵。
破碎的雕像，
光食的石柱，
活的死人，生的废墟！

特奥蒂华坎① 夜幕降临。
金字塔顶端
小伙子们吸着大麻，
弹响沙哑的吉他。
生活赐给我们什么草？什么水？

到哪里出土话语
和衡量音律、歌赋、舞蹈、

①古印第安文化遗址。

城市以及天平的尺度？
墨西哥之歌在鸡巴蛋中粉碎，
渐渐熄灭的七色星辰，
是关闭我们交流之门的石头。
土地是衰老的土地。

用眼睛看，用双手摸。
这里所需甚少：
仙人掌，带刺的珊瑚；
无花果，戴着兜儿帽；
葡萄，充满复活的快乐；
蛤蜊，不容玷污的贞洁；
以及食盐、奶酪、酒和太阳牌面包。
阳光沐浴的苗条教堂，
肤色黝黑的海岛姑娘，将我俯视。
咸塔，海边的绿色松林
映衬着来自远方的白色风帆。
阳光在海中筑起庙宇。

纽约、伦敦、莫斯科。
阴影和魔鬼常青藤，
颤抖的植物、稀薄的野草和成群的老鼠
统治原野。
偶尔，贫血的太阳露出哆嗦的脸庞。
在昔日城邦——今日山岗上，
波吕斐摩斯打了个呵欠。
山下坑坑洼洼，一群人步履蹒跚。
（家庭两脚动物，其肉
——尽管教会已发禁令——

仍颇受富有阶级的青睐。
曾几何时，还有人将他们视为肮脏的畜生。）

天天欣赏和触摸美的形态。
抛开光、恨与翅膀。
桌布上的酒迹散发着血腥。
像珊瑚将四肢浸泡水中，
我将我的感觉伸进活的时间：
在黄色和谐中实现瞬间，
呵，中午，长满分秒的一穗，
永恒的奖杯！

我的思想交叉、游动、缠绕，
然后重新开始，
最终停顿凝固，像未能入海的水流，
没有黄昏的太阳照耀着血的三角州。
一切都将滞留在这个死水潭中？

日子，圆圆的日子，
24瓣同样甜蜜的灿烂桔子，
每瓣都渗透着同样的黄色甜蜜！
终于智慧复苏，
敌对的双方重归于好，
意识与镜子得到熔化，
重新成为寓言的源泉：
人类,形象之树——
文字,是花、是果、是行。

这是一首不同凡响的作品，充满了善意与博爱。当然现实并不以人们的美好愿望为转移，国际国内斗争也没有因为诗人的呐喊而有所缓解。也许是因为对现实愈来愈感到失望的缘故，此后，帕

斯的作品趋于朦胧，形式创新的力度有增无减。

第三节　全盛

《太阳石》(1957)是帕斯的第一首长诗，标志着诗人鼎盛时期的来临。《太阳石》从阿兹台克太阳历石碑[1]切入，凡584行(与阿兹台克太阳历的纪年年份相同)，具有首尾呼应的环形外部结构和开放的、丰富的内涵。它假借颂扬阿兹台克太阳历石碑，赞美了辉煌的美洲古代文明，描绘了世界万物的特点、人类命运的变幻，抒发了诗人对祖国河山的眷恋和对美好生活的热爱。作品一问世，便轰动国际诗坛，被认为是不可多得的"当代史诗"。诗人打破时空界限，用蒙太奇、联想波、套合术等手法，将现实、历史、神话、梦幻、回忆和憧憬融会贯通，充分显示了诗人的博学多才和诗情的激越奔放。作品是这样开头和结尾的：

一枝晶莹莹的垂柳，一株水灵灵的白杨，
一眼随风飘荡的高高喷泉，
一棵舞姿翩翩的巍巍大树，
一条千古流淌的弯弯河流，
前进、逆转、迂回，
却总是到达：

到达哪里？到达什么？诗人没有答案。隐约呈现在我们面前的是一个"光的胴体"。它具有"岁月的色彩"和"时间的节奏"。由于它的存在，"世界才清晰可见"。它像太阳，像大海，像女人，同时也像是一首大写的诗或者一个大写的诗人。然而，它更像变幻莫测的现实世界，有城市、教堂和金木水火土万物。突然它消失得无影无踪，"我"像孤独的弃儿，转入内心，在记忆中将它寻觅。这时，一

个姑娘出现在“我”的面前，“穿着我渴望的颜色”。姑娘是她，但也是她们，是非她。她是卡桑德拉、中世纪神话、美女蛇，或者“下午5点钟的中学女生”。一切都在变幻之中，一个瞬间使另一个瞬间化为乌有。惟独爱（和诗一样）能抓住游动的瞬间。

使世界变得真实，
酒成其为酒，
面包成其为面包，
水成其为水……

那么历史又怎样呢？阿伽门农以至托洛茨基又怎样呢？还有芸芸众生？《太阳石》又回到了开始的那个地方，就像那阿兹台克太阳历——太阳石上永远兜着圈子的年月日。它没有句号，没有定论，只有那用以等待下文的永恒冒号。诗人的孜孜探索虽然并没有得出结果，然而，读完全诗细细品味，仍可以体会到诗人（从诗人的角度）对什么是存在价值这个普遍问题的回答：诗和爱。

进入60年代后，帕斯的诗歌更注重诗的外部形态与内在意蕴的有机构成。他对“存在与时间”的思索也日益同“存在与空间”的思索相结合，这不仅使他的诗愈来愈空灵，愈来愈含混，愈来愈多义，而且加快了内部空间的拓展。

《白》（1967）是帕斯全盛时期的另一首长诗，被西方评论界称为“后现代主义杰作”。此作结构奇谲，形态怪异。每行分左、中、右三部分，彼此独立，却又相互关联。作品至少有六种读法：

一、“全读法”。这种读法视全诗为整体。“白”即行与行、部分与部分之间的空白，须要用读者的演绎、释读和假设去补充，否则诗就不成其为诗。

二、“中读法”。这种读法将诗分解为左、中、右三部分，然而择中读之。这样，诗歌就不再是令人费解的迷宫，而是由“白”、“黄”、“红”、“绿”、“蓝”五部分组成的五彩世界。“白”只是其中的一种颜

色。

三、“左读法”。这样，左侧诗句便独立生成为一首爱情诗。诗歌分四部分、四阶段，分别表现爱的感觉、爱的经验、爱的想像和爱的了悟。

四、“右读法”。右侧诗句的排列组合恰好与左侧诗句相对应，表现了四类不同的爱的过程，因而可以说是爱情主题的不同变奏。

五、“左右读法”。去掉中间部分，将左右两部分合二为一。这样，作品不但不再是简单的左右相加，而且具有鲜明的戏谑色彩：两种颜色相加所产生的第三种完全不同但又明显带着二者的“遗传因素”的新的颜色。

六、“散读法”。这种读法将全诗分为十四首各不相同的短诗，即中间六段——六首，左右各四段——四首。

帕斯的第三首长诗是 1971 年发表的《回》。此诗创作于 1968 年。是年，西方世界学潮汹涌，墨西哥也受到冲击。面对热血青年的骚动与呐喊，墨西哥政府采取了强硬措施。特拉台洛尔科广场①血流成河。消息传来，帕斯立即表示抗议并毅然辞去了驻印度大使的职务。《回》记述了诗人回到墨西哥后的所见所闻，表达了他对特拉台洛尔科流血事件的强烈愤慨。在诗人眼里，往日的和谐不见了，民主的神话消解了，到处是美元和妓女，还有玛雅神庙、西班牙教堂、摩天大楼的滑稽的并存。与此相对应的是诗的解构：时序的错乱，符号的分解，诗句包含着别的诗句。作品是这样开始的：

有人在街角那边说话
有人说话

在太阳指间
阴影与光线
几乎是液体
木匠吹着口哨

卖冰棍的人吹着口哨
吹着口哨
广场上三棵白蜡树①
生长
声音的枝叶
无形地蔓延
时间
躺 下来擦干屋顶
我在米斯瓜克②

信箱里
有信在烂……

在这断裂、分解的诗句之间，有一种无声的回音、可视的空白，给人以回味、联想和启迪。不同时代、不同读者可以在这些不同的外部空间'填上'不同的阐释、不同的符号、不同的行为、不同的自己。而且，诗中有诗，近至墨西哥诗人拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德的《返还》(1919)：

但愿此去不再回，
枪林弹雨相煎急，
故乡记忆已破碎……

描写了墨西哥革命给诗人家乡造成的深重灾难；或者青年帕斯的《城市黄昏》(1942)：

面对玻璃棺材
殡仪

①特拉台洛尔科广场也称三种文化广场，汇集了古印第安文化（金字塔遗迹）西方文化(天主教教堂)和现代文化(摩天大楼)。
②墨西哥城的一个居民小区，帕斯在这里出生。

妓女
茫茫夜空的支柱……

远到王维《酬张少府》中的名句：

君问穷通理，
渔歌入浦深。

然而，帕斯说：

我却不愿
做一个知识修士
隐居在圣安赫尔或者科约阿坎①

帕斯的诗作由于蕴含着深刻的哲理且不乏玄学色彩，常令读者视为畏途。这首诗虽然晦涩如故，但较以前的作品分明少了些抽象,多了些形象;少了些玄学色彩,多了些现实成分。这些变化都要归功于生活。诚如人们常说的那样，人是不能拽着自己的小辫离开地面的。生活的脚步，以其强大的威力在诗人身上留下了深刻的印记。

1975年,帕斯发表了生平第四首长诗:《透明的过去》。此作具有《太阳石》的结构——首尾呼应,《白》的空间——宽广无垠,《回》的激越——诗情澎湃。作品回到了诗本身，但所做的并非传统意义上的诗学，而是一种典型的后现代主义的解构。诗歌围绕写什么和怎么写的问题，进行了广泛深入的形而上的思考。所谓“透明的过去”既是清晰可辨的“写着”,也是模糊不清、恍若云雾的“省略”。在帕斯看来,诗即诗,亦即非诗;写即写,亦即不写。

迄今为止，帕斯已经发表了十几部诗集，80年代后仍笔耕不辍,时有新作推出。他喜欢出奇制胜,从不使用套路和格式,更不屑

①墨西哥城小区，内有修道院多座。

于别人用滥了的比喻或象征。此外,帕斯坚信"诗无止境",所以,每逢再版，他总要悉心修订和删改自己的作品。正因为如此，帕斯的作品在不同的版本中常常有所不同。这也是他精益求精、一丝不苟精神的体现。

与此同时，帕斯又是位杰出的散文家和批评家。用海德格尔的话说，他属于那种有思想的诗人。他不但精通西方哲学、文学和历史,而且在伦理学、心理学、语言学和人类学方面都有很高的造诣。他崇拜古老的东方文化,潜心研究过老庄孔孟,熟谙《周易》、佛经。瑞典文学院特别欣赏他的《孤独的迷宫》(1950)。此作用自由的散文体写成,洋洋洒洒,凡300余页,从历史、文化、宗教、种族、民俗和政治经济等不同角度探索墨西哥民族特性及其由来，把墨西哥人既豪放又孤独、既勇敢又怯懦、既热情又冷漠、既勤劳又懒惰的矛盾性格和处世谨慎、喜欢自嘲、爱国恋家的特点表现得淋漓尽致。因此，可以说，它是一部有关墨西哥和墨西哥人的不可多得的历史学、民族学、民俗学和心理学专著。而他的《弓与琴》(1956)、《深思熟虑》(1979)等等，则已成为拉美和西班牙语文论中的经典作品。

从发表时间和作品内容看，帕斯的文论起于他诗歌创作的成熟时期,是他对前期创作(包括他同时代人的作品)的总结和反思，对未来文学的前瞻和探测。在《弓与琴》一书中,他称诗是一切艺术的王后、一切社会的逆子。他说诗的目的不是摹拟,不是表现,而是"一种解放符号的斗争"。"文学、声音、色彩以及一切物质形式一旦进入诗的领域就必然发生变形。"在帕斯看来,这种"变形"是永恒的,就像诗是永恒的一样：

每一个读者是另一个诗人；
每一首诗，是另一首诗。
一切都在变，惟有诗不变。
诗是人类阻止时间流动的唯一武器

……
两个极端：诗能包含一切，是有意义的，
是一切语义的总和；
诗又是破坏一切语义的，
诗否定一切语义。

——《交流》

显然，这里既有形而上学也有辩证法。同样，基于这一文学观念，帕斯认为优秀的文学作品应同是文学批评，尤其是在当代，创作和批评（这里指广义的批评）的界限日趋模糊。他在《作品的影子》（1984）一书中，就已将创作和诗学、批评糅合在了一起，分"诗与史"、"作品与影子"和"岁月轮回"三大部分，从创作、批评和文学史论等方面由远至近、由个别至一般，阐述他形而上学的"相对论"："定义将不再存在"，"一切都变得相对"。不同的时代、不同的人用不同的话语和行为回答什么是诗，什么是存在：

符号与符号之间
诗句与诗句之间
诗人与诗人之间
诗人与读者之间：
诗。

此外，帕斯还是个了不起的翻译家。他不但翻译过葡萄牙诗人佩索亚、英国诗人卡明斯、瑞典诗人伦德奎斯等许多西方作家的作品，还翻译了大量东方作家的作品。他翻译过唐诗，特别推崇王维和李白；只可惜他是从英法等西方文字转译东方文学作品的，偶尔得到过汉学家的帮助。他的《译文与娱乐》（1974）和《过路》（1922）便是这方面的明证。

还有，帕斯在小说、戏剧方面也留下了自己的足迹，对音乐、绘画、电影甚至工艺美术都颇有研究。在分工愈来愈细的今天，帕斯

可谓是难得的全才。

生活对他是公平的。自而立之年获德国古根海姆奖之后，他获得了一个西班牙语作家所能获得的几乎所有文学大奖，如 1963 年的比利时国际诗歌奖、1977 年的西班牙语文学评论奖、 1979 年的墨西哥金鹰奖、1980 年的奥林约利茨特利西班牙语文学奖、 1981 年的塞万提斯文学奖和 1990 年的诺贝尔文学奖。

加西亚 · 马尔克斯被授予诺贝尔文学奖时，人们这样说：“难说诺贝尔文学奖能给他增添多少光彩，但他的获奖肯定会使诺贝尔奖的声誉有所提高。”此话对于帕斯同样适用。

作为诗人，帕斯的其他主要作品有：《人之根》(1937)、《在你倩影下》(1937)、《石花之间》(1941)、《文字下的自由》(1949 年初版，1960 年再版时易题《文字下的自由：诗集(1935—1958)》)、《鹰或太阳》(1951)、《狂暴季节》(1958)、《蝾螈》(1962)、《东山坡》(1969)、《可视唱片》(1968)、《轮回》(1976)、《向心树》(1988)、《每日之火》(1989)、《另一种声音》(1990)和《交汇处》(1991)等等。

作为批评家和散文作家，他的其他主要作品有：《十字路口》(1957)、《榆树梨》(1957)、《旋转符号》(1965)、《田野之门》(1966)、《交流》(1967)、《结合与分解》(1969)、《深思熟虑》(1979)，以及关于西班牙作家的《各就各位》(1967)、关于现代主义诗潮的《烂泥之子》(1974)、关于列维－斯特劳斯的《列维－斯特劳斯或伊索寓言》(1967)、关于马塞尔 · 杜尚的《马塞尔 · 杜尚或纯真的堡垒》(1968)和关于‘第十位缪斯’的《胡安娜 · 伊内斯 · 德 · 拉 · 克鲁斯或信仰的陷阱》(1982)等专著。

注释[1] 太阳石又称蒂索克石，圆形，直径 3.6 米，重 20 余吨。创作于 15 世纪，是阿兹台克王蒂索克为举行特诺奇蒂特兰（今墨西哥城）大庙的落成典礼而命能工巧匠用整块巨石雕琢而成的。西班牙人入侵之后，大庙被毁，太阳石埋入了天主教堂的神圣地基。在 1790 年的一

次大规模城市扩建中，太阳石被发掘出土。但此时人们对它已所知甚少。本世纪中叶，随着土著主义运动的蓬勃发展，太阳石的谜底开始被揭开。考古学家、人类学家几经努力，终于发现它记录了阿兹台克民族历史和神话传说的太阳 —金星历 每年 584 天。

在古老的阿兹台克神话传说中，这是第五个世界、第五个太阳。此前的四个太阳、四个世界已相继毁灭。大地神在一片黑暗中重新孕育了月亮星辰。有一天，大地神拣到一枚闪闪发光的彩球，不料因此而感应怀孕。她的儿女，尤其是长女月亮十分嫉妒，鼓动弟妹们在母亲临盆时将婴儿杀死。母亲忧心如焚，可是腹中的胎儿却安慰她不必担心。分娩时刻到了，儿女们个个手执利剑，等待着婴儿出世。突然，一道金光，太阳神惠齐洛波奇特利降生了，他全身披挂，释放出万支利箭,月亮星辰落荒而逃。从此,阳光普照,万物复苏,大地上重新有了人类。

英勇的阿兹台克人是太阳神的宠儿，居住在遥远的地方。一天，太阳神向他们发出了向南迁徙的神谕。经过艰难跋涉，他们来到了“福地”特斯科科湖畔，发现了神谕所昭示的那个激动人心的场面：一条蓝色的河流和一条红色的河流交臂而下，两河汇合处矗立着一块巨石，一棵苍劲的仙人掌挺立石上；仙人掌顶端雄踞着一只苍鹰，苍鹰叼着一条长蛇。墨西哥国旗上的图案便由此而来。

这是神话。历史是尚武的阿兹台克族于公元 12 世纪开始大规模南进,14 世纪初占领特斯科科,不久又向南扩张,长驱直入,势不可挡，并逐步创立了以特诺奇蒂特兰为中心的庞大的阿兹台克帝国。与此同时，惠齐特波奇特利逐渐由神话走向宗教，成为需要“青春血液养活”的众神之神。于是便有了残酷的金字塔血祭。

太阳石是墨西哥古代神话、宗教、历史、科学和艺术的浓缩。它以太阳神为中心伸展开来,一边是利剑,一边是人心 再向外是代表虎、风、雨、水的四个世界,然后是 20 个象形符号，表示每月天数；最后是阳光普照的羽蛇,两条羽蛇首尾相连,在上下两端分别托出‘新纪元 13 日’和‘ 584 年”的字样。前者表示太阳神生于大地神再造世界的第 13 日,后者表示 584 日为一年。

第六章
爆炸时期

所谓拉丁美洲文学“爆炸”,其实是指小说的崛起和繁荣。本世纪中，也就是第二次世界大战以后的 20 余年间，由于特殊的文化历史原因和不断变化、拓展更新的西方文化艺术的影响，由于拉丁美洲社会的畸形发展（各种传统形态和方法根深蒂固、长存不衰，而新思潮、新观念又纷纷扰扰、层出不穷),由于这块处于不同文明的交叉路口的处女地对几乎所有事物都兼收并蓄、来者不拒，在经历了百余年借鉴、继承、探索、骚动之后,拉丁美洲小说终于悄然崛起。

于是,丑小鸭变作天鹅,灰姑娘成了公主;昔日离乡背井,衣衫褴褛,满脑子尽是乔伊斯、福克纳的浪子,转眼间已西装革履、风度翩翩;头戴博士帽,脚踩奔驰车;一手搀着欧洲美女的纤腰,另一手高举威士忌酒杯，却言必称拉—丁—美—洲……

于是，拉丁美洲小说佳作纷呈，气象万千，阳春白雪和下里巴人各得其宜，象牙之塔和人生舞台并行不悖。兴观群怨应有尽有，空灵飘逸亦无不可，俨然是赤橙黄绿青蓝紫杂然纷呈的七彩世界。

于是,也便有了“爆炸”——“BOOM”这般响亮的说法。

在西方,“BOOM”常被用来表述轰动一时的突发性事件,比如战争。然而，任何重大事件的发生都有其必然因素。拉丁美洲小说“爆炸”也不例外。

拉丁美洲小说的崛起首先应当归功于宇宙主义。宇宙主义成

功的秘诀是博采众家、取其所长，是正确处理民族性与世界性、继承与扬弃、借鉴与创新的关系。诚如雷耶斯所一再倡导的那样，真正的宇宙主义是‘双向的”,即‘既向外,也向内既向世界,也向自身”。宇宙主义虽然于40年代盛极而衰，但其精神却化入了拉丁美洲文学，成为它至为重要的发展机制。

一如青年鲁迅，加西亚·马尔克斯摹仿过卡夫卡、乔伊斯、海明威和福克纳，然而却以登峰造极的魔幻现实主义手法闻名于世；博尔赫斯深受欧美幻想小说及东方玄学的影响，但却后来居上，成为当代世界文坛冠绝一时的幻想小说家；科塔萨尔从爱伦·坡那里借来了想像的尺度，又从伍尔夫那里获得了打开心灵奥秘的钥匙；巴尔加斯·略萨从福楼拜到萨特到扑克牌小说，东奔西走，上下求索,终于取得了医治拉丁美洲小说的‘秘方”富恩特斯从普鲁斯特、乔伊斯、多斯·帕索斯那里看到了小说不但是语言的艺术、描写的艺术、心灵的艺术,而且还是时间的艺术、结构的艺术、超越的艺术,从而开始了他永无止境的‘超越与自我超越”……

无庸讳言,20世纪中崛起的一代拉丁美洲作家大都直接经受了欧美现代主义文化的熏陶与感染，经受了世界文坛涌动的形形色色思潮、流派的冲击、洗礼与整合。其所以如此的原因,除了前面说过的宇宙主义精神,还有拉丁美洲同欧洲、北美之间的难以割舍的历史文化渊源和政治经济关系，当然也还有拉丁美洲国家形形色色的专制制度的反作用。

嘲弄历史者，终究要被历史嘲弄。拉丁美洲独裁者的命运无不印证了这一规律。早在19世纪初叶，代表封建大地主阶级的“考迪略”政权就曾使大批拉丁美洲文人流亡欧洲。譬如，开拉丁美洲浪漫主义先河的埃斯特万·埃切维里亚和拉丁美洲反独裁小说的开山鼻祖萨尔米恩托都体验过流亡生活。他们先后远涉重洋，到达法国和英国,受到欧洲浪漫主义运动的直接影响。不久,他们‘浪子回头”，把浪漫主义精神带到了拉丁美洲，推动了拉丁美洲文学乃至

整个拉美社会的演变发展。 20 世纪,从“考迪略”脱胎而来的“猩猩派”独裁统治继续蔓延滋长，使无数志士仁人背井离乡、亡命海外。像卡彭铁尔、阿斯图里亚斯、加西亚·马尔克斯、巴尔加斯·略萨、何塞·多诺索、卡洛斯·奥内蒂、罗亚·巴斯托斯、科塔萨尔等当代拉丁美洲小说家年轻时都曾流亡欧洲或美国，在欧美文学的氛围中长期浸泡，此后他们不仅义勇之气依然，而且激扬文字，比以往更擅揭露，益发成了拉丁美洲人民反对专制体制的中坚力量。

此外,从 30 年代博尔赫斯翻译卡夫卡的作品到 60 年代《尤利西斯》全译本在拉丁美洲发行，古今西方文学乃至东方文学的名家名作被一股脑儿地介绍到拉丁美洲，成就了一大批集创作、翻译于一身，精通两种甚至多种外语的学者型作家。

总之，拉丁美洲当代作家无不是站在古今世界文坛巨人的肩膀上跻身于文学巨擘之林的。他们从美洲走向世界，又从世界回到美洲。比如魔幻现实主义作家，他们虽然大都在欧洲参加过超现实主义等西方文化文学社团，但却具有一个共同的信念：他们的作品将表现美洲现实，将有浓重的番石榴芳香和斑斓的美洲色彩。这种信念导致了影响深远的“寻根”运动。它起始于 40 年代,是拉丁美洲作家在借鉴外来文化过程中产生的一种独立姿态。从广义上说，“寻根”运动意在发扬光大玻利瓦尔的美洲大同思想；从狭义上说，它重新发现了属于美洲的印第安文化。

西班牙征服美洲之前，印第安人在辽阔的美洲大地创造了灿烂的玉米文化和丰富的神话传说。西班牙殖民者入侵时，这笔宝贵的遗产被毁灭殆尽。无文字记载的逐渐被岁月风尘所淹没，有文字记载的也难逃一劫，故而幸存下来的多已残缺不全，难以卒读。我们目前所能见到的古印第安文学如诗歌、戏剧、神话传说等等，几乎都是三四十年代开始发掘、整理并翻译成西班牙语的。不消说，魔幻现实主义也即拉丁美洲的“寻根文学”，从某种意义上实现了宇宙主义“既向外,又向内”的理想。

同时，拉丁美洲小说"爆炸"受惠于西方读者的推崇。富恩特斯、科塔萨尔等人都曾表示：西方读者的青睐大大激发了他们的创作热情。1945年智利女诗人加夫列拉·米斯特拉尔获取诺贝尔文学奖以后，拉丁美洲这个后起之秀引起了西方读者的普遍关注。许多作品一问世便被译成多种文字，在欧洲、北美和全世界广为流传。迄今为止，被译成英、法、德、俄、意等主要欧洲文字的拉丁美洲小说早已不计其数。像《总统先生》、《阿莱夫》、《佩得罗·巴拉莫》、《最明净的地区》、《阿尔特米奥·克鲁斯之死》、《城市与狗》、《绿房子》、《启蒙世纪》、《百年孤独》等以几十种文字在全世界流行的作品亦非个别。随之而来的是各种奖金和荣誉。不时有拉美小说在欧洲畅销或被闻名遐迩的西方导演搬上银幕。许多拉丁美洲作家被牛津、剑桥、哈佛等著名高等学府授予名誉博士学位。灰姑娘摇身一变，登上了大雅之堂。巴尔加斯·略萨初届不惑，即被推选为国际笔会主席，成为该组织有史以来最年轻的领导人；米斯特拉尔、阿斯图里亚斯、聂鲁达等接二连三地摘取诺贝尔文学奖桂冠……

相形之下，同时期的欧洲文学就逊色得多。这或许印证了法国智者蒙塔涅的预言："新大陆辉煌升腾之日，旧世界黑暗沉沦之时。"① 拉丁美洲文学，尤其是拉丁美洲小说的繁荣与同时期欧洲文坛的萧条适成对照。难怪巴尔加斯·略萨声称"当欧洲有普鲁斯特和乔伊斯时，他们自给有余。但如今欧洲只有罗伯-葛里耶和萨洛特，他们怎能不改变态度，去关注更有趣、更生动、更迷人的外部世界？"他说："列位不妨找找，当今欧洲文坛有几位堪称大师？寥若晨星。又有哪几部作品可与《启蒙世纪》或《百年孤独》媲美？没有。因为欧洲文学正在经历着可怕的衰老和危机……"② 拉丁美洲当

① 转引自埃·努涅斯：《拉丁美洲文学在世界》，《从文学看拉丁美洲》，墨西哥21世纪出版社1980年版，第120页。
② 转引自乔·罗·库尔特·哈德：《文化综合体》，上册，第71页。

代文学在林林总总、浩如烟海的世界文坛如此光彩夺目，连让—保尔·萨特也发出过类似的概叹：“执当今世界文学之牛耳者，乃拉丁美洲作家。”① 能不谓之神奇乎？

真可谓青出于蓝而胜于蓝。步欧洲作家后尘达数百年之久的拉美作家终于赶上和超过了他们的老师。世界文学的中心第一次移向南美大陆。世人再不能对他们视而不见。多少人通过他们绚丽多彩的传神妙笔，领略了南美热带丛林那令人触目惊心、魂销神迷的奇风异俗和社会现实，从而对拉丁美洲文学更加“趋之若鹜”（英国评论家约翰·布拉什伍德语）。②

当然，文化离不开经济。前面说过，本世纪中叶是拉丁美洲经济飞速发展时期（尽管这种发展有时是不平衡的，甚至是病态的）。许多国家通过外资、合资等各种渠道，开发自然资源，扩大对外贸易，振兴民族经济。拿墨西哥来说，30年代后经济政策一直比较开放、稳定，国民经济迅速、持续发展。1940年到1950年，其国内生产总值以年平均6.7%的速度增长；1950年至1960年又继续以年平均6.2%的增长率稳步上升。60年代，经济发展较快的阿根廷、巴西、委内瑞拉的国内生产总值的年增长率也都在6%以上。60年代末，这几个国家的国民人均收入达到了千余美元，有的国家如墨西哥和阿根廷，竟越过了两千美元大关，创造了经济奇迹。③ 经济发展为社会文化事业奠定了基础。五六十年代，仅墨西哥就新建各类大学30余所，其中三分之二以上是公立的。

据1970年统计，墨西哥城已拥有日报200余种，周报900余种，其他各种刊物1700余种。④ 而最南端的布宜诺斯艾利斯则已

① 转引自胡·贝多央：《新世界的魔法》，《克拉林》，1986年5月24日。
② 《20世纪西班牙语美洲小说》，墨西哥，1984年，第9页。英国作家格雷厄姆·格林、西班牙作家胡安·戈伊蒂索洛、意大利作家伊·卡尔维诺等都发表过类似布拉什伍德或萨特那样的观点。
③ 雷诺斯：《墨西哥经济——20世纪的体制与增长》，墨西哥，1973年。
④ 《埃斯巴萨百科全书》（4），1978年版。

经成为一座“名副其实的世界性都市”(阿尔贝托·桑切斯语)。它不仅对所有人种，而且对所有宗教信仰、哲学思想和文学观念都敞开大门，来者不拒。它发行的刊物不但种类繁多，而且采用不同语言,其中常见的有西班牙文、意大利文、德文、英文、法文、阿拉伯文、意第绪文、俄文等等。文化教育事业的发展提高了全民文化素质，扩大了知识分子队伍，为拉丁美洲文学的发展创造了良好的环境。

拉丁美洲小说崛起的另一个客观因素是古巴革命的胜利。50年代，古巴革命的成功鼓舞了一大批进步作家并为之提供了一个安全可靠的后方。拉美文坛最活跃、最有生气的作家如加西亚·马尔克斯、富恩特斯、科塔萨尔、巴尔加斯·略萨、贝内特蒂、萨瓦托等，在古巴周围结成了统一战线。

与此同时,拉美文坛第一次形成了一支集创作、评论(研究)于一身的高素质的专业化评论队伍，使拉丁美洲文学这艘“双桅船”能够急起直追，扬帆远航。这支队伍主要来自创作界，同时谙熟西方文学及文论,知己知彼,具有开阔的视野、精良的武器。举凡阿尔贝托·桑切斯、路易斯·哈斯、费尔南多·阿莱格里亚(智利),诺埃·吉特里克、阿道夫·普里埃托、安德森·因贝特(阿根廷),胡利奥·奥尔特加(秘鲁),安东尼奥·埃迪多(巴西),何塞·路易斯·马丁内斯、拉蒙·西拉乌、路易斯·莱阿尔(墨西哥),安赫尔·拉马(乌拉圭),费尔南德斯·雷塔马尔(古巴),安赫尔·费洛雷斯(哥斯达黎加)等,都是深孚众望、素质极佳的拉丁美洲作家兼评论家。此外,拉丁美洲文坛健康善意的批评与自我批评之风日盛。富恩特斯的《西班牙语美洲新小说》(1969)对卡彭铁尔、博尔赫斯、科塔萨尔、阿斯图里亚斯、加西亚·马尔克斯、巴尔加斯·略萨等拉丁美洲同行的创作实践进行了恰如其分的总结与评价。卡彭铁尔在《一个巴罗克作家的忏悔》(1964)中既有宏观的抚今追昔,也有微观的自我解剖,实事求是,不敢依托附会。加西亚·马尔克斯和

巴尔加斯·略萨在60年代中期大刀阔斧，纵横捭阖，发表了一系列影响深远的自白和对话。何塞·多诺索现身说法,真实地记述了1962年康塞雷西翁作家大会之后拉丁美洲作家团结奋斗、赶超世界的奕奕风采。此外,萨瓦托、科塔萨尔、博尔赫斯等,也都有类似的作品问世。从古巴式的马克思主义到美国式的形式主义，不同思潮、不同流派、不同方法,在拉丁美洲文坛均有一席之地。总之,西、葡语文学首次形成了健康的、善意的、富有建设性而又多样化的批评风格。人们尽可以不赞同博尔赫斯的虚无主义，但却并不怀疑他过人的才华；反之，博尔赫斯也没有因为自己被幻想作家定于一尊而无视或否定拉丁美洲的写实主义传统和其他作家的创作自由。

西、葡文化从塞万提斯、贡戈拉或卡蒙斯到毕加索、达里或帕斯，产生过许多伟大的作家、艺术家，但却从未孕育出一个世界级的大哲学家、文论家。这是一个明摆着的事实，是西、葡文化和德、英、法文化的不同之处。这并不是说西、葡文化劣于德、英、法文化，它只能说明西、葡文化较之这几种文化缺乏思辨传统。从马克思主义的经济基础与上层建筑的关系学说看，这是因为思辨较之文学艺术创作,同政治、法律、道德、宗教等其他上层建筑的关系更为密切，因而也更受经济基础的制约。所以，一个政治经济和科学技术相对落后的国家或地区很难产生一流的哲学家、文论家，却能创作出一流的文学艺术作品。西班牙、葡萄牙虽曾称雄世界，但那是在文艺复兴之前，所以它们都曾有过辉煌的神学和博大精深的宫廷文化。如此差异,使西、葡语文学和其他欧洲文学,尤其是德、英、法文学形成了不同的发展态势：西、葡语文学常常先有作品后有主义,而德、英、法语文学则常常相反。人文主义、古典主义、浪漫主义、自然主义及形形色色的现代主义都是明证。西、葡文学即便是先有主义，那主义也常常是外来的、滞后的。

20世纪，随着科学技术的突飞猛进和电子信息时代的来临，向经济相对落后的国家和地区提供了许多“跳跃式发展”的可能

性。这时,西、葡语文学,尤其是拉美文学的发展机制迅速形成。拉美文坛左右逢源，充满活力。

墨西哥文学与其他拉丁美洲国家文学密不可分，世纪中墨西哥小说中的各种流派及其名称、术语和渊源由来也只有在拉丁美洲小说的大背景里才能阐释清楚。

目前拉丁美洲小说常用的魔幻现实主义、结构现实主义、心理现实主义、社会现实主义及幻想派等名称、术语大都定型于 70 年代,但产生时间、渊源由来和演变过程却各不相同。一般认为,魔幻现实主义一词最初见诸德国艺术批评家弗兰兹·罗的《后表现主义·魔幻现实主义·当前欧洲绘画的若干问题》(1925)。此外,意大利未来主义作家马西莫·邦腾佩利也曾偶尔用魔幻现实主义以作极具反叛意识的未来主义的代名词。诚然，无论是弗兰兹·罗还是邦腾佩利的“魔幻现实主义”，与拉美小说的魔幻现实主义并无实质性、源流性瓜葛。未来主义和拉丁美洲魔幻现实主义的区别显而易见,毋庸赘述;而弗兰兹·罗赋予 20 年代欧洲绘画艺术的“魔幻现实主义”，也分明别有所指，与拉丁美洲小说的魔幻现实主义相去甚远。用他本人的话说:“魔幻现实主义并无特殊含义。鉴于‘后表现主义’从字面上看(对于表现主义)只是一种时间上的承续关系而不含任何本质界定意义，所以在作品完稿许久之后，我加上了这个令人瞩目的名词。我想，它终究要比狭隘的‘理想主义’或‘现实主义’或‘新古典主义’之类更说明问题。‘超现实主义’是个好词儿,但如今它已俨然他属了。对我而言,‘魔幻’不同于‘神秘’,这就是说,神奇者既非外来之物,亦非客观存在,它隐藏、搏动于事物背后。”①

除此之外,弗兰兹·罗没有对“魔幻现实主义”作更多的阐释，因此,“魔幻现实主义”对于他,不外乎后表现主义的一个“令人瞩

①《西方杂志》，马德里,1927 年。

目’的别名。

第一个运用这一术语的拉丁美洲作家是乌斯拉尔·彼特里。他在论述40年代委内瑞拉文学时说：“……占主导地位的是把人看作现实状态和生活细节的神奇之所在并使他具有永恒的魅力。它意味着对现实的诗化或否定。由于缺乏别的名字，姑且称之为魔幻现实主义。”① 足见魔幻现实主义一词在拉丁美洲的出现与弗兰兹·罗和邦腾佩利无干。即使乌斯拉尔·彼特里事先知道弗兰兹·罗和邦腾佩利已偶用在前，一个“姑且称之”也早把他们的源流关系一笔勾销了，何况三者所指风马牛不相及。

和今天所说的魔幻现实主义有关的概念，产生于1954年在纽约召开的全美文学教授协会年会。期间，哥斯达黎加旅美学者安赫尔·弗洛雷斯教授作了题为《西班牙语美洲小说中的魔幻现实主义》的发言，认为按时代或题材界定拉美当代小说是一种缺乏想像力的表现，因而迫切要求用魔幻现实主义命名富于幻想色彩和现代意识的新人新作。翌年，美国《西班牙语文学》杂志全文刊登了弗洛雷斯教授的文章。从此，魔幻现实主义一词在拉丁美洲流行起来。

弗洛雷斯之所以迫不及待地起用魔幻现实主义这一术语，无非是想对当时已经“炸”开的拉美小说进行分门别类。他果敢地选择博尔赫斯做‘魔幻现实主义’大师，博氏和比奥伊·卡萨雷斯夫妇的《幻想文学》(1940)做‘魔幻现实主义宣言’，并为之配备了响当当的鼻祖——卡夫卡（理由之一是博尔赫斯翻译了卡夫卡的作品）。然而他罗列的‘魔幻现实主义作家’中居然没有卡彭铁尔和阿斯图里亚斯。而他们二人恰恰是后来普遍认为的魔幻现实主义的开创者。这是弗洛雷斯的不经意的遗漏？非也。其时，阿斯图里亚斯和卡彭铁尔都已成名，前者发表了两部长篇小说和一本短篇小

① 乌斯拉尔·彼特里：《委内瑞拉文学与人》，墨西哥，1948年。

说集:《总统先生》(1946)、《玉米人》(1949)和《危地马拉的传说》(1930)后者发表了三部长篇小说:《埃古·杨巴·奥》(1933)、《这个世界的王国》(1949)和《消逝的脚步》(1953)。

弗洛雷斯的初衷固然单纯，但他涉及的却是整个拉丁美洲新小说的界定问题，关键论点不能自圆其说，术语的的诠释、作家作品的划分都有失之偏颇之嫌。为了填补漏洞，弗洛雷斯和他的美国同仁达勒·卡特不遗余力。在《魔幻现实主义文选》(1970)一书中，卡特总结说："魔幻现实主义不主故常，因此给它下定义是件颇费脑筋的事情，失当和偏颇都在所难免……比如，对弗洛雷斯的界定至少还可以作以下补充：一、顾名思义，该流派强调现实与幻想的融合;二、该流派旨在幻化现实,使现实变形;三、该流派无视时空界限;四、该流派不属于大众文学,而是阳春白雪。"① 达勒·卡特的四点，基本上也是以博尔赫斯和比奥伊·卡萨雷斯夫妇的《幻想文学》为依据的,所以他和弗洛雷斯的"魔幻现实主义"根本就是一般意义上的幻想小说。

然而弗洛雷斯"歪打正着"。在他挖空心思地兜售他的"魔幻现实主义"的同时,真正的魔幻现实主义已悄然崛起。《这个世界的王国》、《消逝的脚步》、《玉米人》、《佩得罗·巴拉莫》、《深沉的河流》、《最明净的地区》、《故事初集》、《一张地图》、《百年孤独》等先后出版并产生轰动效应。这些作品表现了与博氏幻想小说截然不同的价值取向和审美品格，具有极强的现实穿透力和干预精神。这些作品使一批拉美作家在题材和形式上形成了某种群体化倾向，在人数和影响上显示了博尔赫斯等幻想作家难以等量齐观、分庭抗礼的优势与实力。

这个群体也即智利作家、评论家费尔南多·阿莱格里亚所最先提出的魔幻现实主义作家群。它包括卡彭铁尔、阿斯图里亚斯、

① 达·卡特:《魔幻现实主义文选》,纽约,1970年。

鲁尔福、富恩特斯、马里亚·阿格达斯和加西亚·马尔克斯等。费尔南多·阿莱格里亚从卡彭铁尔和阿斯图里亚斯切入，给弗洛雷斯教授的“魔幻现实主义”来了个一百八十度的转弯。①

20年代初，流亡巴黎的卡彭铁尔和阿斯图里亚斯与勃勒东过从甚密，还创办了第一份西班牙语超现实主义杂志《磁石》。他们尝试“自动写作法”，探索梦的奥秘，参与超现实主义革命。但是，美洲的神奇、他们身上沉重的美洲包袱和他们试图表现美洲世界的强烈愿望，使他们最终摈弃超现实主义，开了魔幻现实主义的先河。

卡彭铁尔宣称：“我觉得为超现实主义效力是徒劳的。我不会给这个运动增添光彩。我产生了反叛情绪。我感到有一种要表现美洲大陆的强烈愿望，尽管还不清楚怎样去表现。这个任务的艰巨性激励着我。我除了阅读所能得到的一切关于美洲的材料之外没有做任何事。我眼前的美洲犹如一团云烟，我渴望了解她，因为我有一种信念：我的作品将以她为题材，将有浓郁的美洲色彩。”②

1943年，卡彭铁尔离开法国，赴海地考察，“不禁从重新接触的神奇现实联想起构成近30年来某些欧洲文艺作品的那种挖空心思臆造神奇的企图。那些作品在布罗塞利昂德森林、圆桌骑士、墨林魔法师、亚瑟传这样一些古老的模式里寻找神奇，从集市杂耍和畸形儿身上挖掘神奇……或者玩把戏似的拼凑互不相干的事情以制造神奇……然而神奇是现实突变的产物，是对现实的特殊表现，是对现实状态的非凡的、别出心裁的阐释和夸大。这种神奇的发现令人兴奋至极。不过，这种神奇的产生首先需要一种信仰。无神论者是不能用神的奇迹治病的，不是堂吉诃德也不会全心全意地进入《阿马迪斯·德·高拉》或《蒂兰特·埃尔布兰科》的世界”。在海地逗留期间，由于天天接触堪称神奇的现实，所以他深有感

① 费·阿莱格里亚：《卡彭铁尔与魔幻现实主义》，《人文杂志》，纽约，1960年，第1期。
②卡彭铁尔：《一个巴罗克作家的忏悔》，哈瓦那，1964年。

触。在这块土地上生活着成千上万渴望自由的人们，他们相信德行能产生奇迹。在黑人领袖马康达尔被处以极刑的那一天，信仰果然生出了奇迹：人们相信马康达尔变了形，于是乎死里逃生，逢凶化吉，令法国殖民者无可奈何。奇迹还导致了一整套神话和由此派生的各种颂歌。这些颂歌至今保存在人们的记忆中，有的则已成为伏都教仪式中不可或缺的一部分。"这是因为美洲的神话之源远未枯竭 她的原始与落后、历史与文化、结构与本原、黑人与印第安人，恰似缤纷的浮士德世界，给人以各种启示。"①

阿斯图里亚斯与卡彭铁尔不谋而合。因为，在反叛和回归中，阿斯图里亚斯发现了美洲现实的第三范畴 魔幻现实。他说"：简而言之，魔幻现实是这样的：一个印第安人或混血儿，居住在偏僻的山村，叙述他如何看见一朵彩云或一块巨石变成一个人或一个巨人……所有这些都不外乎村人常有的幻觉，谁听了都觉得荒唐可笑、不能相信。但是，一旦生活在他们中间，你就会意识到这些故事的分量。在那里，尤其是在宗教迷信盛行的地方，譬如印第安部落，人们对周围事物的幻觉印象能逐渐转化为现实。当然那不是看得见摸得着的现实，但它是存在的，是某种信仰的产物……又如，一个女人在取水时掉进深渊，或者一个骑手坠马而死，或者任何别的事故，都可能染上魔幻色彩，因为对印第安人或混血儿来说，事情就不再是女人掉进深渊，而是深渊带走了女人，它要把她变成蛇、温泉或任何一件他们相信的东西；骑手也不会因为多喝了几杯才坠马摔死，而是某块磕破他脑袋的石头或者某条置他于死地的河流在向他召唤……"②

同时，超现实主义对他们产生的影响是无可否认的，甚至是至为重要的。它使他们发现了美洲神奇现实(也即魔幻现实)之所在。

①卡彭铁尔：《〈这个世界的王国〉序》，墨西哥，1949 年。
② G. W. 劳伦斯：《访阿斯图里亚斯》，《新世界》，1974 年版，第 81 页。

卡彭铁尔说“对我而言,超现实主义有着十分重要的意义。它启发我观察以前从未注意的美洲生活的结构与细节……帮助我发现了神奇的现实。”① 阿斯图里亚斯说：“超现实主义是一种反作用……它最终使我们回到了自身：美洲的印第安文化。谁叫它是一个耽于潜意识的弗洛伊德主义流派呢？我们的潜意识被深深埋藏在西方文明的阴影之下，因此一旦我们潜入内心的底层，就会发现潺流不息的印第安血液。”②

总而言之，卡彭铁尔和阿斯图里亚斯急流勇退，从欧洲回到美洲,为的就是这一方神奇(魔幻)土地。

阿莱格里亚正是通过卡彭铁尔和阿斯图里亚斯的现身说法，使原本几近矛盾的魔幻现实主义——既是现实主义，如何又曰魔幻——变得合情合理，无可挑剔。

此后，魔幻现实主义便自然而然地和美洲的土著文化联系在一起了。

但是，围绕魔幻现实主义的争论远未结束。首先，有人执意将魔幻现实主义和卡彭铁尔的“神奇现实主义”区别开来，认为前者的根是印第安文化，后者的源却是黑人文化。其次是有关作家如加西亚·马尔克斯对魔幻现实主义这个标签很不以为然。再次是有人不甘落后,又相继发明了“结构现实主义”“心理现实主义”“社会现实主义”和“幻想派”等等。③ 名目繁多,以示不相杂厕 纷纷扰扰，可谓旷日持久。

诚然，相当一部分作家依然故我，对由弗洛雷斯教授挑起的这场没完没了的论战熟视无睹。其所以如此，也许是因为魔幻现实主义等既无刊物、宣言,也无领袖、团体,虽在某一时期形成了相当数量具有相似的审美品质或取向、相近的表现形式或内容的作品，但

①《一个巴罗克作家的忏悔》，第 32 页。
② 路·阿尔瓦雷斯:《阿斯图里亚斯对话录》,1974 年版,第 81 页。
③ 何塞·路易斯·马丁:《西班牙语美洲当代小说》,波多黎各,1973 年。

却难以上升为传统意义上的流派。换言之，它们分明具有 20 世纪中后期文学流派的显著特点：既各具主导倾向，又你中有我，我中有你，错综复杂，纷纭多变。① 事实上，这也是时至今日有关魔幻现实主义等拉美当代小说流派的商榷、甄别仍在继续的根本原因。

毫无疑问，理论上的商榷和有关名称的不胫而走对拉丁美洲当代小说的传播与发展起了一定的推动作用，也为拉丁美洲当代小说赤橙黄绿青蓝紫杂然纷呈的“爆炸”现象提供了可资借鉴的宏观认知方式，但是从微观的角度看，类似名称、标签却大有一叶障目、不见泰山之嫌，尤其是对卡洛斯·富恩特斯那样卓然不群且极具自我超越、自我完善意识的作家。

第一节　富恩特斯超越自我

卡洛斯·富恩特斯(1928—　)是以魔幻现实主义手法起家的墨西哥作家之一，出生于印欧两大文明交汇的墨西哥城。青少年时代，富恩特斯便随从事外交工作的父母遍游欧美，成人后又承父业开始外交生涯，先后出使瑞士、西班牙、法兰西等国。他说：“鉴别的结果是 我们就是不纯，就是混杂。”

正因为如此，才有了他的处女作——短篇小说集《戴假面具的日子》(1954)。在《恰克·莫尔》、《特拉克索尔卡索》等短篇小说中，

①因之，欧美文学中遂有了“后现代主义”这样一个不是流派的流派称谓。在拉丁美洲，由于人们把某一时期一些作品的一定的审美品质或取向同相应的表现形式或技巧在谐调状态中体现出来的某种倾向视为流派，所以也便有了那形式各异的派别“主义”，诸如以表现拉美印第安人、黑人或混血儿的集体无意识(即所谓的魔幻现实)为主导倾向的魔幻现实主义，以形式探索、技巧翻新见长的结构现实主义，以描写人物心理为主旨的心理现实主义，以暴露黑暗、直面人生、具有报告文学特点的社会现实主义和以反经验的、非实证的和形而上学的玄想与虚构为特征的幻想派等等。鉴于微观的复杂性和多变性，对上述名称、术语似应采取必要的冷处理，用当所不得不用。

欧化了的现代文明的假面具掩盖不住墨西哥人的民族特性。作者借印第安神话以发思古之幽情甚至厚古薄今地“谈玄”，使人不能不慑服于印第安诸神的魔力。

“戴假面具的日子”指阿兹台克王国的最末五日，源自墨西哥现代诗人何塞·胡安·塔夫拉达的《内圆的偶像》：

石的日历，
年月日谱写的无声赞歌；
古老的神话，
永恒的幽灵……
花的岁月中可怕的征兆；
苍白的夜色，
空洞的骷髅……

终于是最后的日子——
“内蒙特米”；
戴假面具的日子。

《戴假面具的日子》收有六篇短篇小说，其中《恰克·莫尔》是最具代表性的一篇。小说写一个叫菲里佩尔的墨西哥公子哥儿因突然家道中落，沦为贫民，一时无所依托而颓废堕落的故事。然而，在他茫然失措、走投无路之际，恰克显圣了。恰克是古印第安神话中的风雨之神，他使菲里佩尔返本还源，皈依祖宗。菲里佩尔易名恰克·莫尔，成为雨神的化身。

小说乍看荒诞不经，但却是《戴假面具的日子》中最具‘事实根据’的一篇。据说，在1952年也就是富恩特斯创作《恰克·莫尔》前夕，恰克的一尊雕像随墨西哥古代艺术珍品运往欧洲展出，结果所到之处无不大雨倾盆，狂风呼啸；就连那些数十年来滴雨未下的干旱地区也是暴雨成灾，水多为患。当雨神在西班牙展出时，慕名而至的人们在他身上放满了钞票，从而使许多远在千里之外的地方

风调雨顺，五谷丰登……在理性主义者看来，这些统统是无稽之谈，是村人哗众取宠的夸张，充其量不过是现实的巧合。但是，在美洲，在印第安人和许多混血儿看来，这些久旱逢雨或暴风骤雨同恰克有直接关系，是雨神魔力未减的实例显证。

在富恩特斯后来的作品中，神话的色彩虽然明显减弱，但美洲古代文化和现代墨西哥人的血统混杂仍是他小说创作的主要着眼点和“兴奋剂”之一。这一点在他的长篇小说《最明净的地区》(1958)中表现得十分清楚。

《最明净的地区》既是表现三千年墨西哥的一幅不可多得的历史画卷，又是对现实生活的包罗万象的写照；至于形式，则绝非三言两语可以概括(作者认为这是他所有作品中最自由、最随意的一部)。在这部复杂甚至于有点儿显得冗长的作品里，只有一个人物是贯乎始终的，他就是半人半神的伊斯卡·西恩富戈斯。他身在现代墨西哥，但记忆却留在了历史——古代印第安美洲。所以有人说他是“应当用金笔大写”的墨西哥人，一个无处不在的混血儿 伊斯卡(印第安名)+西恩富戈斯(西班牙姓)。

在小说前半部分，西恩富戈斯是个普普通通的混血儿，但随着画面的展开，他貌似平凡的背后，逐渐闪现出一颗极其丰富的内心。它是墨西哥混血文化的缩影，古代美洲和现实世界在这里矛盾地并存、戏剧性地汇合。他时而从现时跳到过去，时而从过去跳回现时；既不能完全摆脱过去，又不能完全逃离现时。这不可避免地使他成为令人同情的悲喜剧人物。

正如著名诗人奥克塔维奥·帕斯所说的那样：“西恩富戈斯是古代印第安美洲的幸存者，一个真正的墨西哥人”。①

总之，作品以处在“野蛮”与“文明”、“地狱”与“天堂”的“十字路口”的墨西哥城为背景，全方位地展示了墨西哥社会的过去与现

① 转引自 H. F. 加科曼：《富恩特斯研究》，纽约，1971 年，第 16 页。

在、矛盾与机会，表现了新旧生产方式和价值体系的激烈冲突。从某种意义上说，伊斯卡·西恩富戈斯是读解这个社会同时也是这部作品的一把钥匙：他活像个摆锤，在过去和现在、美洲与欧洲之间不停地摇摆；他更像神灵，超越时空，却又从不同角度俯视和干预着复杂的社会生活。

历史像一条长河，人是河中之舟，不断受到前浪后涛的撞击，永远沉浮于过去、未来之间。这的确是富恩特斯在许多作品中昭示的主题。50年代末,富恩特斯急流勇退,放弃了魔幻现实主义之类的令原型批评家们入迷的神话传说和图腾崇拜，开始了新的、更为广泛的探索。

于是便有了他的《好良心》(1959)、《奥拉》(1962)、《阿尔特米奥·克鲁斯之死》(1962)、《盲人之歌》(1964)、《换皮》(1967)、《神圣的地区》(1967)、《生日》(1969)等。

《好良心》继承欧洲最优秀的文学传统,撷狄更斯、巴尔扎克、司汤达、托尔斯泰之精华,同时又不甘因袭传统、步人后尘。作家要表现他的世界以及他在表现他的世界时所遇到的困惑与问题：已有创作手法的不遂和对新的形式的冀望。他曾经这样表示：“我必须写我生于斯、长于斯的墨西哥。但是，过去的墨西哥小说——革命小说、土著主义小说和形形色色的写实主义小说——犹如中世纪城垣一般包围着我，牵制着墨西哥小说的发展。相反，我的故乡——墨西哥城却宛若一座突然夷平了城垣和吊桥的中世纪城堡，向四周快速扩张，势如一头出笼的猛兽……墨西哥城建立在姗姗来迟的巴罗克艺术基础之上,本来就缺乏节制。”[①] 在此,富恩特斯用‘中世纪城垣’和‘猛兽’来比喻文学传统对他的掣肘作用,阐述文学传统与现实的矛盾关系。

对于富恩特斯所说的文学传统，即前人的风格，前人所运用的

①《富恩特斯如是说》(二),《巴黎杂志》,1981年,第82期,第166页。

创作方法，所创造的文学现象，许多墨西哥作家采取了反叛姿态，就像胡安·鲁尔福和富恩特斯本人那样。这种反叛姿态表现为与富恩特斯第二个比喻相适应的文学“兽性”。

富恩特斯在创作《好良心》的过程中，给自己提出了这样的问题：什么是与他所要表现的世界相适应的风格？虽然这个问题无关乎创作题材，但它意味着如何表现题材、表现主题，意味着作者对他所接受的西方现实主义传统采取何种态度：是墨守成规还是努力更新。毋庸讳言，《好良心》直接或间接提及的《远大前程》、《大卫·科波菲尔》、《人间喜剧》、《红与黑》以及《战争与和平》对年轻的富恩特斯发生过影响。其实，它们岂止对他发生过影响，它们几乎创造了他的文学才能，几乎是他成为著名作家的重要前提。英国、法国和俄国作家之所以如此重要，首先是因为富恩特斯面临着与之相似的境遇和思考：介入还是逃避政治。狄更斯似乎有意避免直接接触政治，他虽然声称资本主义是人类迄今为止最完善的社会制度，但在作品中却揭露了这个制度的黑暗。巴尔扎克、司汤达及托尔斯泰同狄更斯一样，他们在政治上的保守并不影响他们在艺术上的革命：因为他们以丰富的人性和个人情感的自然流露鞭笞了他们所处的社会。在《好良心》的前半部分，富恩特斯几乎毫不掩饰地仿效欧洲艺术大师的做法，但是他很快翻然感到，作为一个20世纪的墨西哥作家，前人的做法已经难以为继，尤其是他们保守的政治观和单调的结构形式已不足以塑造复杂的人物形象、反映变幻莫测而又贫穷落后的社会现实。他需要同时表现不同的世界观、历史观，多层次、多视角地观照始终轮回、循环转换的奇特现象。因为在这个无所不有、无所不能的世界里，过去将不仅仅是过去，而且也是现实。为此，他必须摆脱19世纪经典作家的做法，创造一种适合于墨西哥现实的话语风格

巴赫金在他的《对话体想像》中将风格的形成分为两个阶段。第一个阶段，即原始阶段，这时的风格是‘对别人风格的表现”第

二阶段,即高级阶段,这时,风格逐渐变成“对别人风格的讽刺性摹拟”。① 如果我们拿巴赫金的观点来观察墨西哥小说,那么,兴许三四十年代以前的小说是对别人的风格的表现，而三四十年代以后的小说则已是对别人的风格的讽刺性摹拟。当然，这不是绝对的，这只是为了说明世纪中墨西哥小说取得了巨大成就，开始形成了自己的风格,产生了以富恩特斯、鲁尔福为代表的一代“天骄”。在富恩特斯这里,两个阶段或可通过《好良心》体现出来,也就是说,前半部是风格的表现而后半部则是风格的讽刺性摹拟。前半部固然没有局限于 19 世纪现实主义作家的创作规范，但就其格调、结构和时序而言，无疑是相当传统的。后半部分层次感明显增强，其包容性（不同时空、不同历史及历史观的并存）既是对文学传统的积极扬弃,也是对“历史神话”的解构。这样一来,文学就注定要成为“另一部历史”为不同的声音树碑立传。诚如富恩特斯在谈到福克纳时说过的那样:“他(指福克纳——引者）是一个成功的作家，他说过，他们不但有成功的小说，还有成功的历史……拉丁美洲不同，她在历史上倒了霉，而倒霉的历史却创造了不那么倒霉的文学：另一种声音。巴罗克是我们对旧世界的第一个回击：巴罗克艺术从欧洲来到美洲,将它的风格强加在我们头上,但是,反过来,我们用它保存了自己——印第安文化、黑人文化和印欧混血文化。今天，每当我们拿起笔来进行创作的时候，我们便会自然而然地置身于这种洋为我用的传统。”②

《好良心》之后，富恩特斯开始了卓有成效的形式探索。《奥拉》用第二人称叙述了一个富于幻想色彩的故事。小说写一位老态龙钟的夫人如何借古人的秘方以追回远去的青春，于是历史在现时中周而复始，循环往复：

①巴赫金：《对话体想像》，得克萨斯大学出版社,1981 年,第 362 页。
②《富恩特斯如是说》(一),《巴黎杂志》,1981 年,第 81 期,第 153 页。

“你（男主人公、年轻的秘书粉墨登场——引者)看着那则广告：机不可失，时不再来……你拿起文件包，放下小费，心想其他条件相仿的年轻人看到这则广告后会捷足先登……”

男主人公一步步进入老夫人设下了圈套，直至：

“你的嘴唇贴近了倚偎在你脑袋上的另一颗头颅，你重又抚摩到了奥拉的长发：你疯狂地搂住女人娇艳的肩膀，全然不顾她尖厉的呵喝，三下两下剥去了她的塔夫绸晨衣，狂热地吻她，感觉她的裸体：瘦小无力的肉体在你的怀抱里变形……你会觉得她的乳房在逐渐松弛……与此同时，柔和的光线使你大吃一惊；你强迫自己离开那张面孔……银色的月光从细小的老鼠洞折射进来，映照着奥拉。于是你看到了一张洋葱皮似的脸：苍白、干燥、充满皱纹，宛如煮熟烘干的洋李……”

由于作品叙述的是一个古老而又众所周知的故事，可以推想作者此时所关心的主要不是写什么，而是怎么写。因此，小说的关键在于如何用新的手法叙述这个古老的传说。但是从手法创新的角度看，《奥拉》仅仅是个开始，即由于‘你’的出现，人物——叙述者的‘我’被‘客体化’和‘客观化’了。这是一种内心外化的做法，或可缩小读者和人物的距离。

稍后出版的长篇小说《阿尔特米奥·克鲁斯之死》才是富恩特斯形式探索的显证。作品采用复合式心理结构形式以表现人物弥留之际内心活动的三个层次。

阿尔特米奥·克鲁斯时而清醒，时而神志恍惚，希望与绝望、恐惧与自慰、过去与现在、现在与未来、想像与梦魇通过不同“频道”即人物分裂的‘你’、‘我’和‘他’展示出来：“我”是他临终时的痛苦、恐惧和对外界的感觉知觉，是基本理智的；“你”则是他的‘自

我”的外化，他的生存本能、潜意识、半昏迷状态的心理活动，恰似一幕幕互不相关的蒙太奇镜头在他“第二频道”的意识屏幕上层见叠出;“他”即他的过去——记忆，作品将他的一生切割成十二个记忆段,分别穿插在“你”、“我”两个意识层次之中：

“我感觉到有人伸手扶住我的腋下，把我拉了起来，使我更舒服地靠在柔软的靠垫上。我又冷又热的身体碰到了新换的亚麻布，像是抹上了一层香油；我感到了这一点，但我睁开眼睛，面前看到的却是一份张开的报纸，它把读报人的脸遮挡住了,我觉得,《墨西哥生活报》就在那里，天天都在那里，天天都出版，没有什么人力能阻止得了它。特蕾莎——是她在看报——吃惊地放下了报纸。

“‘你怎么啦?不好受吗?’

“我只好伸出一只手叫她安静些，她又把报纸拿了起来。没什么，我觉得很清楚，我想开个大玩笑。也许巧妙的做法是留下一份个人遗嘱，让报纸发表，把我的廉洁的新闻自由事业的真相和盘托出……不行；肚子上的刺痛又来了，使我不得安宁。……又要打针吗？嗯？为什么？不,不,不。有别的事情,快点,有别的事情;这个很痛;唉,唉；这个很痛。这个睡着了……这个……

“你闭上了眼睛，你知道你的眼皮不是密不透光的，你尽管把它闭上，亮光还是会透到视网膜上。这是太阳的亮光，它被打开的窗户框起来，停在你闭着的眼睛上。……你感到自己分开了，是个被动者又是个主动者，是个感受者又是个施行者，是个由种种器官组成的人。这些器官感觉着……（最后一个省略号系引者所加）

“——1931年12月4日——

“他感到了她的湿润的膝弯碰着他的腰。她总是这样轻轻地凉爽地冒汗。当他的胳膊离开雷希娜的腰时，他也

感到一种液体水晶般的潮湿。他伸出手慢慢地轻抚她整个背部。他觉得自己睡着了……（此省略号系引者所加）

“‘我要跟着你去。’

“‘那你在哪里住呢？’

“‘你们进攻每一个村镇,我都先溜进去。我就在那里等着你。’”①

显然，把人物内心分裂成若干层次是受了弗洛伊德的学说的影响——弗洛伊德认为人的心理有无意识、前意识和意识三个领域，只不过富恩特斯取而代之以人的生理本能、社会意识和潜意识等层次罢了。

阿尔特米奥·克鲁斯农民出身,秉性怯懦,却不无野心。墨西哥革命时期，他眼见许多无业游民飞黄腾达，遂壮起胆子，参加革命。在战斗中他贪生怕死,当过逃兵,出卖过战友。革命结束后,他隐瞒历史,招摇撞骗,投机钻营,混入政界。从此他权欲熏心,踩着别人的肩膀往上爬。末了,他依仗权势,侵占他人财产,并乘国内经济危机之机，勾结外国资本家，出卖民族利益发国难财。直到临终仍表现出强烈的利己主义。他诅咒死神，诅咒前去探望他的亲友，祈求上帝降灾于他们，让他们替他去死……

在《阿尔特米奥·克鲁斯之死》中，占人物心理活动主导地位的是意识,此外“你”“我”“他”三个层次是密切相关的,而不是孤立的。而在弗洛伊德看来，心理活动以无意识、前意识等非理性意识活动为主，一切有意识的心理过程，只不过是一些孤立的活动。以前面的引文为例,“你”“我”“他”是用感觉联系在一起的,也是因为“感觉”——当然是不同程度、不同层次的感觉——才联系在一起的。首先是“我”感到剧痛,然后进入半昏迷状态,在半昏迷状态中,“你”感到了“自我”的分裂,而分裂的“自我”仍然“感觉”着,

①引自外国文学出版社，1983年版,亦潜译。

“非我”地感觉着、无意识地感觉着;最后是“他”,那是他的过去、他的记忆——他过去的感受，与上述两个层次有着历史的、必然的联系,同时也是独立于上述两个层次的,非“我”、“你”所能及。富恩特斯将三者有机地编织在一起，表现了一个投机家的丑恶嘴脸，折射出一个时代的广阔画面。

这种把人物心理分化为不同层次的表现方式或可称之为复合式心理结构。它的长处是既合乎心理活动的层次性和跳荡有致、变幻无常的特点，又能保证作品内容完整、脉络清晰。人物的意识纵然头绪纷纭、转换神速，也不至于使整个作品杂乱无章。

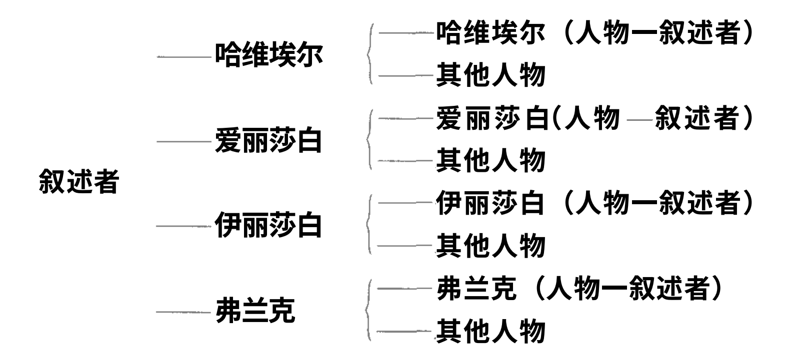
正因为富恩特斯运用了这种复合式心理结构，他也便和秘鲁的巴尔加斯·略萨、阿根廷的科塔萨尔一起，被誉为拉美结构现实主义大师;《阿尔特米奥·克鲁斯之死》也便和《跳房子》(1963)、《绿房子》(1965)等作为拉美结构现实主义的铸范典模而载入史册。

但是富恩特斯的形式探索和结构创新并没有就此罢手。在五年以后的《换皮》(1967)中，他又一次地使拉美小说的“运作规范”脱胎换骨。这一回他运用了一种类似于扇形的“定向辐射结构”。

如果称由一个端点形成全方位观照（如内心独白，恰似放射形线条从人的心灵深处发出,古往今来,四面八方,纷纷纭纭,变幻莫测)为辐射式(心理)结构,那么由一个端点定向扩散为几个端点、再由几个端点覆盖几个生活场面叫做扇形结构。

这种扇形结构较之传统情节结构的明显优势是它具有较大的覆盖能力，较之辐射式心理结构的长处是它具有散而不乱，行当所行、止当所不得不止,发之有据、变之有常的清晰布局。

《换皮》由一个引子和两部分组成：引子（叙述者粉墨登场）——第一部分（四个人物的爱情纠葛）——第二部分（四个人物的过去及其他相关人物）。倘用图形表示，小说的结构恰似一把巨大的扇子：



由于是扇形结构,小说有多种读法。之一是把它当作一个爱情故事 墨西哥诗人哈维埃尔携夫人爱丽莎白、学生(几乎是养女)伊丽莎白和朋友弗兰克驱车赴海滨城市威拉克鲁斯，途中车子发生故障，并在乔路拉古城抛锚。结果是四人在一家廉价旅馆里引出的缠绵悱恻的爱情纠葛。弗兰克与爱丽莎白偷情，哈维埃尔则抱怨爱丽莎白过强的性欲使自己才思过早衰竭而钟情于伊丽莎白。

之二是把爱情故事当作钩沉索隐的契机，读出几段与人物有关的回肠荡气的过去：爱丽莎白疯狂的纽约生活，哈维埃尔在希腊的蜜月旅行,弗兰克(前纳粹)在集中营里的所见所闻、所作所为，以及伊丽莎白所代表的年轻一代的潇洒轻狂生活等等。

之三是个人生活和历史（古代希腊、古代印第安美洲、第二次世界大战、嬉皮士文化等等）变成种种暗示、隐喻和伏笔，对后来（第一部）人物的性行为发生作用。爱丽莎白的纽约贫民窟的嬉皮士生活导致了她放荡的情欲；弗兰克对犹太姑娘的歉疚和负罪感转移到了爱丽莎白身上，并生成为无限柔情；哈维埃尔的知识和气质、经历和现状使他终究脱离不了“ 可怕 ”的情结(同年长的爱人的“ 恋母情结 ”、同年少的学生的“ 恋女情结 ”),等等。

正因为有多种读法，《换皮》被认为是一部复杂得令人生畏的作品。但即便如此，它仍不失为一部很吸引人的畅销书。

虽然，富恩特斯这个时期的许多作品都各有特色，如短篇小说

集《盲人之歌》、中篇小说《神圣的地区》、长篇小说《生日》等,不是在结构技巧上有特色，就是在探索过去——现在——未来关系方面发现了新的切入点或创作契机，但是，从根本上说，这些作品并没有明显地超越《好良心》、《阿尔特米奥·克鲁斯之死》和《换皮》。

他的第二次超越要到70年代才得以实现。那是一个回归的年代，同时又是一个综合整治的年代。久违了的现实主义和历史题材焕发出新的青春，现代主义的狂飚也已经逐渐消退。整合代替了探索，大杂烩治愈了偏食症。于是,便有了富恩特斯的《我们的土地》(1975)和《水蛇头》(1978)、《疏远的一家》(1980)等等。在这些作品中,《我们的土地》无疑是代表性的、至为重要的一部。在这部作品中,富恩特斯恢复他的"元气"——巴罗克风格,同时也给自己注入了新的活力——后现代主义的消解与模糊。

在富恩特斯看来，拉丁美洲文学具有正视历史的传统。是的，在征服时期的纪事文学、独立战争以后的叙事体文学以及后来的反独裁小说和墨西哥革命小说中，诸如此类的例子俯拾即是。富恩特斯继承了这一传统。如果说他的前期作品(《最明净的地区》、《好良心》和《阿尔特米奥·克鲁斯之死》)都是以墨西哥革命作背景的话，那么《我们的土地》或许投进了历史的海洋，给人以海阔凭鱼跃、天高任鸟飞的自由度与放纵感。正史与野史共存，历史与虚构并列,真真假假,虚虚实实。作品由三大部分组成:西班牙帝国与美洲,罗马与墨西哥,基督与盖查尔科阿特尔①。但沉重的历史包袱却是通过三个私生子展开的。他们都是主的儿子，背上都有一个清晰可辨的十字标记，脚上又都比一般人多两个脚趾。

这些无疑具有虚幻色彩，但它们又不乏历史依据。在富恩特斯看来，历史本身就是一部人为的作品，充满了幻想。在这样的前提下，虚构历史便势所必然要成为历史虚构的反动。一种可能是负负

①又称羽蛇。

得正，另一种可能是负负得负。

通过虚构，现在与过去可以换档，过去和将来也可以调个。而作品的戏剧性就在于游戏（姑且称之）所消解或者拼凑的巧合与模糊、幽默与深邃。

富恩特斯说过："每一部小说都必须是历史的产物，都必须建立在历史的基础之上，同时又高于历史。"① 在《我们的土地》中，幻想产生于历史而高于历史。小说之对待历史犹如雅各之对待上帝②、俄狄浦斯之对待拉伊俄斯③……历史和幻想在小说中交织、融合、转化、循环、上升，然后折回到拴系着过去和将来的第一个链节。

富恩特斯还说："与其寻觅西班牙的影子，不如探究墨西哥本身……只有了解自身，墨西哥才有可能找到真正的西班牙遗产并且像摆脱了父亲的误解与仇视的儿子那样去保护它、阐扬它。"④ 这就是以新的姿态对待西班牙历史。它意味着以新的标准继承西班牙文化遗产，意味着使过去变成现实，而后影响未来。今天是昨天的明天，而明天则是今天的谜底，正如《我们的土地》所昭示的那样："未来是过去的答案"。因此，要认识西班牙，必须首先认识墨西哥；要认识墨西哥，必须首先怀疑墨西哥。墨西哥不是历史教科书，更不是科尔特斯⑤、桑塔纳⑥或迪亚斯，而是被他们掩盖的种种可能。它起源于孕育他们的贪婪与残酷的西班牙。当卢多维科从新大陆回到西班牙时，国王费利佩对他说："你胜利了，你的梦想实现了。"然而，卢多维科却回答说："不，费利佩，是您胜利了，我的梦想变成了梦魇……您为西班牙安排的秩序被移到了新西班牙：同样

①《今日西班牙语小说》，原载《伊比利亚美洲杂志》1981年，第47期，第31页。
②据《圣经·旧约》，雅各曾同上帝搏斗，上帝击伤了他的髋骨。
③指俄狄浦斯弑父夺母。
④富恩特斯：《堂吉诃德或阅读的批评》，墨西哥，1976年版，第9页。
⑤西班牙殖民者（1485—1547）。
⑥墨西哥政治家、独裁者（1795—1876），1833—1855年任墨西哥总统。

森严、分明的等级关系，同样残酷、无情的执政方式——强者的权力和自由，弱者的痛苦和义务。”

然而，《我们的土地》没有停留于它对历史的认知。历史终归是历史，而文学毕竟是文学：源于历史而超乎历史。富恩特斯在《堂吉诃德或阅读的批评》中有一段绝妙的议论：“西班牙历史乃是西班牙的创造，而西班牙艺术却是历史的西班牙……艺术拯救了真正的西班牙，并赋予她以生命；保存了真正的西班牙，并赋予她以声形。”

在《我们的土地》中，作者依照上述艺术思想对待西班牙历史，对待被独裁者扭曲的事物，对待西班牙艺术。他试图准确地表现西班牙的模糊性：是与非、善与恶、真与假、实与虚的并立共存，从而达到理解美洲这方“天生的超现实主义乐土”（勃勒东语），这个梦幻般的巴罗克世界。富恩特斯的这些思想通过人物胡利安的话昭示出来：“不要轻信任何人，更不要轻信编年史。因为历史学家的任务是为短暂而垂直的时代建立合乎逻辑（而非真实）的轮廓。这儿的历史是循环的、模糊的、不可穷尽的（因而也是永恒的）。”西班牙历史不是费利佩在坟墓里撰写的，也不是历史学家翻云覆雨的挽词，而是卢多维科对费利佩所说的“代表所有过程的过程、所有时间的时间、所有方面的方面……万物造就了芸芸众生，芸芸众生造就了万物，同时地、永恒地”。对富恩特斯来说，这就是打开历史大门的唯一钥匙，也是唯一能够接近未来的现实，包含着“昨天的神话，今天的史诗，明天的自由”（《我们的土地》）。

《我们的土地》是一部历史和幻想的交响曲，是作者的历史观和艺术观的体现和综合，具有明显的片面性和或然论倾向。用作者的话说，是尽可能地去发掘一切被埋没和可能被埋没了的历史：“可能发生却没有发生的事件”——用假设，用幻想。

也许，这就是富恩特斯创作《我们的土地》的真正动机，而作品包罗万象的涵盖性也基于此。

瓦莱里奥说的好：“历史的周而复始常常使我们看不到改变历史的可能性。”美洲的野蛮和落后、专制制度的延续和肆虐只是历史的一个简而又简的层面，隐藏在这个层面之下的是无数的可能性。其中之一便是人民的历史。它被遗忘至今，“需要人民自己依靠自己的力量去发现、去重建。只有当历史变成人民的历史的时候,现实才能变成大众的现实”。

那肯定是一个丰富的、多声部的、不同凡响的和包容各种阅读方式的现实——明天的历史。

《我们的土地》的最后一章是关于文学的文学（用现在前卫批评家的话说是元文学）。许多拉丁美洲作家笔下的人物在这里获得再生。作者对他们（同时也是对他们的原作者）进行了别具一格的讽刺性模拟。于是，游戏压倒了一切。

富恩特斯这一时期的多数创作都趋于模糊并显示出较强的幻想色彩，这恰好与他的早期作品遥相呼应，尽管它们的出发点不尽相同。

此外,整个 70 年代，富恩特斯都密切注视着影视艺术的发展并不时‘触电”。这除了好奇,恐怕还有在影视的夹击中寻找文学生路的目的。

知己知彼，百战不殆。参与和比较的结果依然是超越，也只能是超越。

富恩特斯第二阶段的创作实践恰恰是指向影视难以企及的模糊性、或然性和受者参与的可能性的。

富恩特斯的第三阶段更是一个纵横捭阖、得心应手的阶段，很难用一种说法加以框定。

在他 80 年代及 80 年代以后的创作中，首当其冲的是由小说梗概改编而成的影视剧《月光下的兰花》。前面说过,70 年代富恩特斯曾频频‘触电”。而事实上早在 60 年代他就已经开始影视剧创作并与加西亚·马尔克斯等人一道，将胡安·鲁尔福等人的作品

改编成电影脚本，而且参与了由《奥拉》改编的好莱坞同名影片的制作。

但是,《月光下的兰花》并没有被搬上银幕,倒是被英国的一位戏剧导演看中并搬上了舞台。作品在剑桥连续演出六个星期，获得巨大成功。

作品的首要特点在于它的“女权主义倾向”。就在它即将公演之际,富恩特斯接受了《纽约时报》的采访,明确表示了他对世界女权运动的理解与支持。

作品的主人公是两位著名的墨西哥妇女：多洛雷斯·德尔里奥和玛丽亚·费利克斯。富恩特斯在谈到这两位三四十年代红极一时的电影明星时说：“我喜欢她们，因为她们是那样坚强和爱慕独立。她们打破了一切关于拉丁美洲大男子主义的神话和人们对于拉丁美洲妇女的印象。她们粉碎了纨绔子弟的迷梦。玛丽亚·费利克斯是穿裙子的潘乔·维亚①。”她和多洛雷斯对拉丁美洲妇女解放运动的贡献就在于她们捍卫了女人的权利和尊严。”

玛丽亚在富恩特斯的作品中已不陌生。早在《神圣的地区》中，富恩特斯便着意刻画过她的形象。在《月光下的兰花》中,玛丽亚失去了她在《神圣的地区》中的神秘色彩，显示出不同凡响的人格魅力。

然而，这是作品的一个层面，而且是较为粗浅的层面。深层次的内容是两个消解（同时也是化合）：艺术形象与现实人物界限的消解和性别的消解。

在某种意义上，玛丽亚比多洛雷斯更解放。她从小表现出对传统的反叛情绪。她对多洛雷斯说：“他们怕我们，因为我们代表未来。”而多洛雷斯回答说：“可他们不了解这一点,他们不了解我们……”多洛雷斯比较现实,像《换皮》中的伊丽莎白,因而对玛丽亚

①墨西哥农民领袖。见本书第 1 章第 1 节。

的‘激进’有所保留。但玛丽亚却深爱着多洛雷斯,而且爱屋及乌地接受着她的一切。玛丽亚多次表示，她爱多洛雷斯就是爱自己，仿佛她和多洛雷斯是同一个人。她甚至爱过去的和将来的多洛雷斯，甚至不惜为她牺牲自己的生命。最后，当她误认为永远失去多洛雷斯时，竟毫无怨尤地结束了自己的性命。

当然作品告诉读者观众的决非多洛雷斯的无情，恰恰相反，多洛雷斯属于那种稍传统一些的女人，始终保持着“女人应有的形象”。她对玛丽亚的爱至真至深，只是秘而不宣罢了。因为这毕竟是一个由男人主宰的世界，甚至连男同性恋也优先受到社会的理解与认可。

男人的占有欲和压迫欲使玛丽亚和多洛雷斯一次又一次陷入困境。终于是最后的决战：不同层次的男人轮番向“女人味儿十足’的多洛雷斯发起进攻。最后某权威报刊记者(当然是男性的)以十分卑鄙的手段窃取了多洛雷斯的一个“私人拷贝”，扬言要将它公布于世，并以此要挟威逼多洛雷斯就范。多洛雷斯在走投无路的情况下，答应与记者做名义夫妻。

多洛雷保住了自己的名节和她把一切奉献给玛丽亚的决心。但是，被蒙在鼓里的玛丽亚却因此而自杀身亡。

如果说文学现实（既是生活又非生活本身）中的玛丽亚扮演了一个“男人味儿十足”的角色，只是因为她的银幕形象大都具有西部女侠的风采。在她与多洛雷斯两人的世界里，她却是个外刚内柔、情意缠绵的‘十足的女人’。相反,多洛雷斯因在银幕上多扮演柔情万种、人见人爱的小姐娘子,常被认为是一个‘十足的女人’,然而实际上她只是‘女人味儿十足’,内心深处却隐藏、搏动着一颗“男人样的心”——她是用一个真正男子汉(而不是大男子汉)的心态对待玛丽亚的。因此，多洛雷斯一直面临着自我证实的难题。她需要玛丽亚，只有玛丽亚能赋予她、保全她一个真正的自我。这种性格的丰富性和模糊性是富恩特斯后期创作的明显特征。

和《月光下的兰花》一样，他发表于 80 年代的《老美国佬》（1985）、《克里斯托巴尔·诺纳托》（1989）及《甜橙树或时间怪圈》等也都是消解和化合现实和艺术两个不同层面的典范。《老美国佬》是历史的虚构或假设的历史。小说以写一真名实姓的美国作家在墨西哥革命时期的遭遇为契机，给历史填入了种种假设。《克里斯托巴尔·诺纳托》和《甜橙树或时间怪圈》则都是相当'杂乱'的"后现代"小说，体现了大杂烩式的拼贴机制和无主题变奏。

富恩特斯的其他后期作品尚有中篇小说《康斯坦西娅及其他献给处女的故事》（1989），长篇历史小说《运动》（1990），文学论集《勇敢的新大陆》（1990），剧本《黎明的仪式》（1991，根据 1970 年的小说《所有的猫都是黑色》改编）等。

巨大的文学成就，使他成为欧美多所著名学府的客座教授或名誉博士，并获得了西班牙语世界的几乎所有重要文学奖项，如 1967 年的西班牙简明图书馆奖、1977 年的罗慕洛·加列戈斯奖、1979 年的阿方索·雷耶斯奖、1984 年的墨西哥国家文学奖、1987 年的塞万提斯奖等等。目前，他是诺贝尔文学奖获奖呼声最高的拉美作家。

第二节　鲁尔福与死亡对话

胡安·鲁尔福（1918—1986）出身于哈利斯科农村。他幼年丧父，在体弱多病的母亲的照护下步入毫无色彩的童年。不久母亲去世，鲁尔福被孤儿院收留。

他没有幸福的童年，也没有潇洒浪漫的青春岁月。当别人在父母的簇拥下进入校门的时候，他在修女的呵斥下用汗水和眼泪浇灌生活；当别人在花前月下谈情说爱的时候，他在文化夜校里强迫自己睁开疲惫的眼睛。功夫不负有心人。30 年代中期，未届弱冠的

鲁尔福以优异的成绩考取了内政部移民局公务员。从此，他开始了人生道路上崇高而又艰辛的跋涉：文学创作。

他创作过不少回忆童年生活的短篇小说，还构思过一部题为《苦孩子》的长篇,未果。这时,他感觉到了自己的另一种贫穷 没有足够的文学积累与修养。

他开始广泛涉猎能够到手的一切国内外文学作品，同时不惜血本,与胡安·何塞·阿雷奥拉和安东尼奥·阿拉托雷等创办文学刊物，组织文学沙龙。

1945 年，他的第一篇短篇小说发表。此后他创作了一系列短篇小说,并于 1953 年以《平原烈火》为题结集出版。

评论家们称这个集子为魔幻现实主义杰作，但事实上这时的鲁尔福还相当传统。作品中不但没有多少魔幻，甚至连起码的现代意识都很缺乏,放在 19 世纪决不会有人感到奇怪。但是,这个集子展示了一种与众不同并从此一以贯之的口吻：农民的质朴。

作品全都以墨西哥农村生活为题材。一部分写墨西哥革命，比如《孤独的夜晚》、《烈火平原》和《我们分到了土地》。前两篇叙述农民起义军的惨败和革命理想的破灭。第三篇写革命“胜利”后农民们获得的土地竟是一片寸草不长的贫瘠之地。另一部分则大都写墨西哥农村的贫穷、落后和富者的为富不仁。

毫无疑问，使鲁尔福跻身于拉丁美洲名作家之列的是他的中篇小说《佩得罗·巴拉莫》(1955)。这是一部典型的魔幻现实主义小说，它对墨西哥混血文化的表现达到了炉火纯青的地步。

胡安·普雷西诺遵照母亲的遗嘱到一个叫科马拉的地方寻找其父佩得罗·巴拉莫。他像但丁似的被带到了地狱之门。在那里，几乎所有男性都是佩得罗·巴拉莫的儿子或仇人，几乎所有女人都与佩得罗或佩得罗的儿子有染。老姑娘多罗脱阿是位维吉尔式的人物，和胡安的母亲生前交好，并在佩得罗娶他母亲时替她熬过了花烛之夜。当时佩得罗并不爱胡安的母亲，而是看中了她家的财

产,所以婚后不久,就抛弃了她另找新欢了。佩得罗坑蒙拐骗,为非作歹，居然从一个身无分文的穷小子变成了科马拉首屈一指的大财主。于是他变本加厉，为所欲为。1910 年墨西哥革命爆发后,佩得罗俨然以革命者自居，派亲信到处招摇撞骗。他的儿子米格尔也是个专横跋 扈、好色贪婪之徒。有一天,米格尔不慎坠马身亡,村里的神父拒绝为他祷告，原因是他强奸了不少良家妇女，包括神父的侄女。佩得罗便威逼利诱，软硬兼施，强迫手头拮据、家无担石的“ 上帝的使者 ”在上帝面前美言。佩得罗一生得意,唯独一件事令他耿耿于怀、寝食不安，那就是他对苏萨娜的单相思。他俩青梅竹马，在一起度过了肥皂泡似的童年，后来长大了，遂逐渐疏远。但是佩得罗对她的爱一如既往。最后，当恶贯满盈的佩得罗向她求婚并强行与她成亲时，她却装疯卖傻，千方百计拒绝他的爱情与欲望。苏萨娜死后,佩得罗众叛亲离,孑然一身,完全失去了生活的兴趣,结果被他的一个胡作非为的私生子送上了西天。

小说的开头平淡无奇，但情节很快展开，你会发现自己已经不知不觉地进入“ 魔幻境界 ”。胡安因母亲之嘱,千里迢迢到科马拉寻找父亲。途中，他遇到了一个叫阿文迪奥的年轻人，打听的结果是“ 佩得罗已经死了好多年了 ”。来到科马拉后,有个叫爱杜薇海斯的老妇人对他说，阿文迪奥也是佩得罗的儿子，而且已经死了好多年了。胡安将信将疑，继续打听父亲的消息。不久，胡安又听说爱杜薇海斯也已经死了好多年了。最后，胡安找到了母亲生前好友多罗脱阿。这时胡安也已经去世了，和多罗脱阿埋在一起。于是，作品的原逻辑和原时序消失了，接下来是胡安与多罗脱阿的墓中长谈和各色幽灵游魂的低声细语。原来，这一切都发生在过去，科马拉早已不复存在。现在的科马拉满目疮痍,万户萧疏,遍地荒坟,鬼魂出没。

多么荒诞离奇！然而，在成千上万的墨西哥农民看来，鬼魂是实实在在存在着的。胡安 · 鲁尔福选择他们作人物，从而使作品打

破了常规，消除了议论，改变了时序、空间的含义……但这并不意味着它是一部幻想志怪小说。因为作品所表现的最终是实实在在的墨西哥人，只不过他们的魔幻意识被绝对地形象化了。

胡安是个异邦亡灵。小说开篇第一句说："我到科马拉来，是因为有人告诉我，说我父亲在这里。他是个叫佩得罗·巴拉莫的人。这还是我母亲对我说的呢。我答应她，待她百年之后，我立即来看他。"作者之所以选择胡安为主要叙述者，是因为他带来了母亲的回忆：一个蜂蜜味儿的、面包香的、充满生机的科马拉，它与胡安亲睹的完全衰落的、凄凉不堪的、死气沉沉的科马拉适成强烈对照。母亲说："过了洛斯科里莫脱斯港，就是一片美景绿色的平原点缀着成熟了的玉米的金黄。从那里就可以看到科马拉。夜色把土地照得泛出银白。"在她的记忆中，科马拉是世上最美丽、最幸福的村子："绿油油的平原，微风吹动麦秆，掀起层层麦浪。黄昏，雨丝蒙蒙，村庄沉浸在面包散发的蜂蜜芳香之中……""每天清晨，牛车一来，村庄就颤动起来。牛车来自四面八方，装着硝石、玉米和青草。车轮发出咯咯的声音，把人们从睡梦中叫醒。家家户户打开炉灶，新烤的面包发出了香味。这时，也可能会突然下起雨来，可能是春天来了……"但是胡安见到的是一个炼狱般的科马拉：除了断垣残壁和杂草丛生的坟墓，就是不绝于耳的低声细语："一种窃窃私语，犹如某人经过时对我咿咿唔唔地议论着什么，又像是虫子在我耳边嘤嘤嗡嗡地叫个不停。"

总之，胡安的回忆勾勒出了科马拉的一头一尾，而作品的核心内容是游离聚散于二者之间的"窃窃私语"——众灵的回忆。

"我听见了喃喃的声音。"（胡安）

"这声音是从远处传来的……这是男人的声音。问题是这些死了太久的人一受到潮气的侵袭就要翻身，就会醒来。"（多罗脱阿）

……

“我想念你，苏萨娜。也想念那绿色的山丘。在那刮风的季节，我们一起放风筝玩耍。山脚下传来喧哗的人声，这时我们在山上俯视一切。突然，风把麻绳拽走了。‘帮我一下，苏萨娜。’于是两只柔软的手握住了我的双手。‘再把绳子松一松。’……”(根据内容推测,我们知道他是佩得罗·巴拉莫)

“我等你已经等了30年了,苏萨娜。我希望为你得到一切……我希望取得所有的东西，这样，除了相爱，我们就别无他求了……”①

由于小说选择了时空之外的鬼魂，叙述角度的转换、叙述者的变化便不再需要过门儿,也“不再是件令人头痛的事”(鲁尔福语)。而从内容的角度看，阴魂鬼魅的出现强化了战后墨西哥农村万户萧疏鬼唱歌的悲凉气氛，同时深层次地揭示了墨西哥文化的印欧混杂、多元发展:一边是现代化都市,一边是原始村寨;一边是基督教,一边是死人国……

墨西哥传说中的死人国又称“米特兰”(MITLAN),与天庭相对,但又不同于基督教文化的地狱。它没有黑暗,没有痛苦,是一种永久的“回归”、永恒的存在,因此它并不可怕。然而,从人间到“米特兰”有一段漫长的道路，为使死者不至挨饿，必须用大量食品陪葬、祭祀。这种信仰一直由阿兹台克王国延续至今。诚如帕斯在《孤独的迷宫》中所说的那样:“墨西哥人并不给生死划绝对界线。生命在死亡中延续……”

这与我们先人“生寄也,死归也”的观念如出一辙。

难说鲁尔福与神话一原型批评有什么关联瓜葛，但鲁尔福所展示的又无不印证了神话一原型批评家们的大旨宏论。

众所周知,神话—原型批评实际上是一种文学人类学，在那

①引自云南人民出版社，1993年版,屠孟超译。

里，文学不再是新批评派眼里的孤独文本，而是整个人类文化创造的有机组成部分，它同古老的神话传说、宗教信仰、民间习俗乃至巫术迷信等都有密不可分的亲缘关系。正因为如此，原型批评者把文学视为“一种重复出现的象征交际活动”，或者“一种仪式”（弗莱：《批评的解剖》）。文学一仪式的观念源自人类学家弗雷泽的《金枝》（1890），指不同环境条件下神话母题的转换生成。用荣格的话说则是“集体无意识”中原型的不断显现。总之在神话原型者看来，神话乃是一切文学作品的铸范典模，是一切伟大作品的基本故事。

很显然，在鲁尔福的作品中存在着一种堪称基调的原型模式，即新旧大陆初民的“集体心象”（布留尔语），如宿命轮回、孤魂野鬼等原始信仰，或按照日落日出、冬凋夏荣等自然规律推想出来的死后复生、灵魂不灭（其中有基督教一希伯来神话，也有古印第安传说）等古老的心理经验。

除此之外，鲁尔福还写过一些电影脚本。可以说，他是古往今来以少胜多、以精取胜的少数作家之一。

第三节　嬉皮士 疯狂的波段

60年代，嬉皮士文化的兴起鼓舞了墨西哥青年作家的自我实现欲求，使他们不再在艺术的十字路口——创新与继承——上犹豫彷徨。

“抓住现时，就是空前绝后。”当一些青年作家将他们的共识变为行动的时候，也便产生了“波段小说”。

顾名思义，“波段”原为电讯术语，与文学无关。但是，60年代中期，随着嬉皮士文化的扩张及一系列嬉皮士（音乐）波段的应运而生，墨西哥青年中居然刮起了强烈的摇滚乐旋风。它无视传统，自我作古，纷纷扰扰，吵吵嚷嚷，一时间沸乎暴怒，汹涌澎湃。于是，

“波段”成了青年证明自我、实现自我的一个契机、一张王牌。“什么波段”成了许多青年相互问候、认同并借以重建价值体系的一种特殊话语。“波段小说”便是这一奇特文化现象的反映。它以“摇滚青年”为主要描写对象,主张文学与现实趋同,追求“纯客观形式”并广泛采用“照相术”、“录音术”等“超自然主义”写法,把现实“原封不动地移至小说”。

这也是一种返璞归真，将写实主义推向了极端。

何塞·阿古斯丁、古斯塔沃·萨因斯和维森特·莱涅罗无疑是“波段小说”的中坚人物;何塞·阿古斯丁的《坟墓》(1964)和《侧面》(1966)、古斯塔沃·萨因斯的《加萨波》(1965)及维森特·莱涅罗的《Q学》(1966)则无疑是“波段小说”的杰出代表。

一、阿古斯丁及其作品

何塞·阿古斯丁(1944—)于1964年以《坟墓》开了墨西哥“波段小说”的先河。小说以60年代“嬉皮士”文化流行的墨西哥城为背景，表现了青年一代对传统文化、传统生活方式及价值观念的背叛和反击。作品主要人物具有明显的自传色彩：年方18岁的加夫列尔·吉亚以第一人称叙述他的生活和冒险。他的生活被定格在家庭和学校之间，他的主要反叛对象是父母和老师，主要同谋是同学和朋友。

小说是这样开始的:主人公(叙述者)在自己的卧室醒来,眼前出现了一片蓝色。他观察数分钟后,起床、洗澡、穿衣,然后去吃早饭。这时他想起了为文学课草拟的一篇小说。到此为止，小说平淡得令人吃惊。但到了学校,人物——叙述者开始展示出他的庐山真面目:玩世不恭。

小说继续以第一人称叙述吉亚的一些生活片段，颇似日记。

这些生活片段完全是顺时序的，表面上没有斧凿痕迹。吉亚向我们叙述他和多拉·卡斯蒂略的关系。这是位颇有文学天赋的少

女，把主人公引入了"现代文学沙龙"。他们俩的爱情纠葛来得如此平淡无奇以至于充溢着过家家的天真：吉亚问她有没有做过爱，多拉说没有，吉亚说我们何不试试……诸如此类。不久，多拉出国了，他们的爱情从此告一段落。当多拉重新回到他身边时，吉亚显得成熟多了，他开始走向"生活的真谛"。

在与多拉聚合分离的同时，吉亚与"老外"格尔梅因及贝尔塔·卢瑟莫尔阿姨发生了关系。

最后是他和埃尔萨·加尔万的爱情纠葛。

作品没有闪回，也没有内心独白。一切都显得那样"自然"，那样合乎生活。仿佛我们面对的是一组实实在在的生活场景：没有过去，没有未来，只有现时。唯一的"过去"是主人公母亲在机场的一句话（引出了贝尔塔姨妈）："贝尔塔姨妈在芝加哥住了 10 年了……"

何塞·阿古斯丁用实实在在的生活来规范他的小说。但那些反复出现的事物无疑又是巧妙的象征性"噱头"。比如蓝色，是他每天醒来都要看到的色彩，因为那是天花板的颜色，使人联想起广阔无垠的天空。蓝色下面是他的床，是他可以做梦的地方，也是他心灵空间的一种反映。当他收到初恋情人多拉的来信时，便情不自禁地抬起头来，"看着蓝色，有生以来第一次感到了幸福……"另一次，当他多喝了几杯跌跌撞撞地回到卧室后，"一头倒在床上，眼前一片混乱，蓝色也不停地旋转起来……"

由于小说自始至终都用第一人称，而叙述的过程又充满了可感的"亮度"，没有明暗比较，没有阴晴圆缺。一切都从主人公唯一的视角平直无阻地倾泻出来，与当时颇为流行的"意识流"小说或心理现实主义小说形成了强烈的反差。

主人公的内心世界主要通过他的所作所为展示出来。欢乐时，他向蓝色微笑；痛苦时，他会作出自虐甚至轻生的举动。还有他与别人的对话，是他展示自己内心世界的另一窗口。

《坟墓》的对话大都转换神速,平直快捷,少有"过门儿"。譬如:

"你在学什么?"(他的一位亲戚——引者注)

"读高中。"

"读得不错吧?"

"还可以。"

"听说你会讲法语?"

"是的,先生。"

"这太好了!"

"他还写东西。"父亲说。

"写什么?"

"小说、诗歌,全是些没用的东西。"

"写什么内容?"

"能写的都写,先生。"

"也写性吗?"

"需要时也写。"

"这太有趣了!"

"不,不,我最反对这些乱七八糟的东西……"

很显然,有几句是父亲的插话。但作品保持了场景本身的原汁原味,几乎没有过门儿。

此外,主人公的一些作品在小说中起着画龙点睛的作用。他的一些诗作、歌词以及情书,较好地体现了主人公的少年心理。

《侧面》和《坟墓》有诸多相似之处。小说也用第一人称叙述主人公的世界:他和父母及朋友的关系,他的爱情故事,等等。因此,从某种意义上说,《侧面》是《坟墓》的续篇。

小说是这样开始的:"在一块巨石和一片草坪的背后,是我居住的世界……"后来我们才知道,这块巨石是主人公的避难所,对他意味着很多。然而,他母亲却认为儿子与石头的关系不正常并由

此推想儿子有病。

第二自然段始于明确的时间提示“早上……”，读者会以为是当天上午，但事实上人物叙述的是前一天。以后的每一段虽然也有类似的时间界定：给出一个时间，但很快又被另一个时间所否定(同时也是包容)。这样,小说的时序便不再是什么顺时序,尽管所发生的都是眼前的事情。

第六段之后，时间的跨度增加了：“我已经有几个世纪见不到表哥埃斯特万了……”作品于是由此伸展到一个遥远的过去直至埃斯特万的重新出现。

问题是,小说的主人公(叙述者)有用现在时叙述过去的习惯，这样一来,过去和现在被明显地捏在了一起,何况它们的“出发点”常常是那块要命的石头。

不仅如此，小说的结尾几乎和开头一模一样。

从小说时序的“非时间”性看,作者有意识地将一切都变成“看得见、摸得着的现在”以突现所述事件的客观性。无论是他12岁时女佣人格拉西娅请他初尝禁果还是他早晨似醒非醒的心理经验或者不久前发生的一切，都可能被读者当作正在发生的事情接受下来并信以为真。本来，人物怀疑他并非父母的亲生儿子，完全是因为他做了个梦，但经过作品翻来覆去的非时间的时间魔术这么一变，竟使人几乎弄不清究竟是先有梦还是先有怀疑或者他自己（其实也是父母）的真实身份有问题。

总之,《侧面》和《坟墓》一样,反映的是新一代墨西哥少年的真实生活，这种生活和作者的作品一样，注定要对传统产生强烈的冲击。

70年代,何塞·阿古斯丁的思路发生了明显变化。在《夜幕就要降临》(1973)中,何塞·阿古斯丁从生活回到了小说，开始像情节剧那样注意戏剧性效果。小说以主人公拉法埃尔的阿卡普尔科之行为线索，引出了一个带有神秘色彩的现代故事。和前两部小说

的主人公不同，拉法埃尔是个成人，以替人算命卜卦为业。小说明显地在两个层次上平行展开：写在扑克牌上的神秘命运和阿卡普尔科沙滩上的现实生活。

拉法埃尔虽然一副扑克牌在手即可料事如神，但对自己的命运却一无所知。于是，按照巫师(也即他师傅)的提醒，到阿卡普尔科寻找好友维吉尔。因为根据种种迹象显示，他的命运已经和维吉尔联系在了一起。在阿卡普尔科，他们与两位美国游客邂逅。她们是年过不惑的弗兰辛和格拉迪斯。作为调料和噱头，一名叫保汉的同性恋者与她们同住一个套间。

一如但丁的《神曲》，拉法埃尔在维吉尔的带领下游览被称为"南方第一乐园"的不夜城阿卡普尔科。对潜心"命运科学"的拉法埃尔来说，这是一座不啻于炼狱的魔鬼之城。不是毒品，就是妓女。拉法埃尔像但丁那样在恐怖的渊薮中沉沦。

弗兰辛拼命勾引他，但一旦得手，便又毫不留情地当众羞辱了他。她还强迫他吸大麻，使他渐渐地丧失自我并把失去自控的他带到洗澡间，当着众人的面折腾他，强行与他发生关系。与此同时，格拉迪斯和那个同性恋者躲在暗处窥视他们的"浪漫与狂放"。所有这些仿佛《神曲》中的道道机关，都是主人公必须经受的考验。

如果说拉法埃尔的但丁式的冒险是作品的一个层面的话，另一个层面便是人物吸毒后产生的种种奇情异想。这些奇情异想同神秘的"命运科学"相呼应，使作品在但丁式的悲壮之下涌动着一股难以名状的潜流。

弗兰辛是在这股潜流之外，她的恶作剧只能导致但丁式的悲壮。然而，随着故事的展开，拉法埃尔终于通过她奇迹般地照亮了自己，看到了宇宙的本体：

"拉法埃尔明白黑暗将一去而不复返……此后是包罗万象的光明。

"像江河一泻千里，这是光的源泉，明亮，耀眼，喷薄

而出：

“像狂飚席卷世界，将一切化入自我。在这光的浪潮中，一切都已化为乌有，一切化合为一个完美的整体。

“惟有此时拉法埃尔的脸上才绽开了一朵微笑：极度的超越与满足。”

这段文字显然包含着两层意义：一是拉法埃尔战胜弗兰辛，在她人老珠黄、性欲衰退之际第一次获得了快乐；二是他借助于毒品找到了神秘的命运之光。

用阿古斯丁的话说，他在这部作品中摆脱了极端主义的幼稚，“既想挖掘被遗忘的传统，也在不断地使用新的技巧。只有这样，才能创造出划时代的艺术；也只有这样，人物才成其为活生生的同时也是永恒的人物……”①

他的另一部作品《国王走向他的神殿》(1978)更加远离了“波段小说”。作品由两部分组成，具有《易经》的“双重结构”②。前半部分是顺时序的，后半部分则是倒排的，只能把书倒过来读。二者可分可合，相反相成；人物合二为一，一分为二，契合着《易》的变与不变、交感与不交感的神秘主义与辩证思想。

小说用“外光”和“内光”分别命名前后两部分，昭示着古老而又永恒的阴阳概念。两个主人公埃内斯托和萨尔瓦多是“完全不同的同一个”。他们一个是艺术家，一个是瘾君子。艺术家萨尔瓦多试图通过艺术达到大真，而瘾君子埃内斯托则千方百计地使用毒品以进入幻境。后来，也就是在小说的中心部位，二人殊途同归，各得其所。萨尔瓦多藉外力——女友拉盖丽塔找到了“内光”：

“于是，灯光开始熄灭，我们俩开始分裂，解体，融化，但与此同时我们在明亮而又神奇地化合，空灵飘逸，自然

①阿古斯丁：《夜幕就要降临》第3版封底。
②指《周易》的《易经》和《易传》，《易传》是最初的易学，是对《易经》的诠释。

而然，完完全全，浑如一体……”

埃内斯托则恰好相反，他失去了女友玛丽亚，因为后者在他的游戏中看到了（当然是在毒品的作用下看到的）耶稣基督，从而迷途知返，皈依天主。因此，他是在孤独、黑暗和幻觉中看到“外光”——“宇宙光环”的。

显而易见，这部小说在探索当代青年灵魂的道路上比《夜幕就要降临》前进了一大步。它也因此而被认为是墨西哥当代小说中最具哲学含义的作品之一。

阿古斯丁的其他小说有《沙漠城市》（1983）、《近火》（1986）和短篇小说集《装梦》（1968）、《注视中心》（1977）等。

二、萨因斯及其作品

古斯塔沃·萨因斯（1940— ）和阿古斯丁一样，也是一炮打响、一书走红的作家。不仅如此，他的成名作《加萨波》（1965）虽然比阿古斯丁的《坟墓》晚一年出版，但据说它们是同时起步，同时收笔，甚至于几乎同时送往出版社的。只不过阿古斯丁运气较好，才得以“先声夺人”。

然而，萨因斯后发制人，于是当《加萨波》亮相时，竟一下显出了成熟与老辣。①

《加萨波》一开始就比《坟墓》富有戏剧性：主人公墨涅拉奥斯（与荷马诗史《伊利亚特》中的斯巴达王同名）是个离家出走的嬉皮士少年。父母离异，父亲新娶，母亲他嫁，墨涅拉奥斯搬去与朋友毛里修合住。朋友们出于同情，想帮助身无分文的墨涅拉奥斯夺回“属于他的东西”，于是多次潜入他家行窃，但成果甚微。与此同时展开的是墨涅拉奥斯及其朋友的情感世界：他和吉塞拉、毛里修和比吉娜、布尔波和娜卡尔等等。他们表面上已经显得“非常老成”，

① 伊塞拉·周：《墨西哥当代小说》，马德里，1990年版。

但实际上都是些情窦初开的新手，对于他们，避孕药、避孕套甚至拥抱接吻之类都还是新鲜玩艺儿，充满了神奇；而她们则实际懂得很多却装得天真无邪。比如，为了让她闭嘴并乖乖地听他摆布，他滔滔不绝地炫耀自己的性知识：

> “‘我们的吻，’我开始郑重其事地对她说，‘要比五年以后的来得惬意……’‘现在我们的吻是热烈的，’我不想让她开口，‘以后则会渐渐冷却，变得机械。我们的皮肤会失去弹性，我们的感觉、我们的拥抱、我们的唾液、我们的气味都会发生变化……’”

这种反差所造成的嘲讽意味消解或者至少是大大减轻了游戏的游戏色彩。

小说第二部分，墨涅拉奥斯被父亲劝回家去。但好景不长，父亲瞧不起出身低微的吉塞拉，这对热恋中的墨涅拉奥斯的打击可想而知。他再次离家出走。

小说后半部分写墨涅拉奥斯与一个叫特里卡尔迪奥的小伙子之间的矛盾，起因是后者偷看吉塞拉洗澡。

虽说《加萨波》比《坟墓》多了一些“故事”，但以传统小说的情节建构来衡量，它充其量只能是一部勉强可读的作品。在相对单调的故事框架下，大量的是青少年的生理心理反映和他们不甘墨守成规、追逐时尚、寻找刺激的天性。在嬉皮士文化这个大背景下，他们的追求当然就显得自然而然，如鱼得水，而在常人看来也就格外疯狂、格外离谱。

关于小说时序，萨因斯说：“虽然我没有也不想规定明确的时间界限，但可以说故事发生在一周以内，从星期五到星期五。借助于时态，叙述者被定位于周一（或周二），然后向前向后推移。前一个星期五用的是现在时，后面的时间就比较虚了，可以用来假设。所以这后一部分实际上是一个主题的无数变奏，具有较大的张力

和很多可能性……吉塞拉到墨涅拉奥斯的住处去只有一次，但却提供了许多可能性，这些可能性将导致不同的结果。’[1]

的确，墨涅拉奥斯是站在这个时间点上叙述前一个周末所发生的事情和未来一个周末将要发生的事情的。由于后一个周末尚未来临，就提供给了叙述者极大的想像空间。但是由于叙述者运用了现在时，故事的可能性便极容易被当作正在发生或已经发生的事件来接受。小说的奥妙和‘欺骗性’即在于此。当然，小说要果真没有明确的时间界限，读者有权对叙述者所叙之事信以为真。问题是小说是有时间界限的，而且还相当明确，只不过显示这些时间界限的关节很容易被人忽略。比如我们知道吉塞拉洗澡被人偷看是在后一个星期五告知墨涅拉奥斯的，而墨涅拉奥斯找那家伙“玩命”至少要到第二天。他为此作了好几种准备——想像报复措施。又比如他和吉塞拉第一次做爱是在前一个周末，而他们的“另几次’则纯属想像，因为下一个周末尚未来到。凡此种种，不但使小说具有了丰富的层次感，而且消解了故事的真实性。

萨因斯的第二部小说是《循环的魔日》(1969)，它既有《加萨波》的影子，同时也显示出了新的创作思路。

这是一部相当复杂的作品，但可读性远不如《加萨波》。小说的主人公特兰西奥是个刚过弱冠的小青年，和一个叫萨罗的年轻人一起受命于一个绰号拉奥卡“教皇”的黑社会头子。特兰西奥和他女人多娜西、萨罗和他情妇英子以及英子的妹妹同住在一所女子中学附近。特兰西奥和萨罗除了替‘教皇’卖命，就是待在房间里通过一个望孔和一面反光镜偷看到旁边厕所里来出恭解手换纸的女生。

小说由四部分组成，外加一个引子。每一部分都用机上用语作

① 大卫·R·迪克：《古斯塔沃·萨因斯与当今墨西哥小说》，堪萨斯大学出版社，1977 年版，第 37 页。

标题“系好安全带”“请勿吸烟”“救生衣在座椅下面”“安全出口”。这些术语与其说与小说内容有关，倒不如说是对读者——小说“旅行者”的忠告。

小说几乎完全在特兰西奥的内心独白中展开。用约翰·布拉什伍德的话说，“特兰西奥是位不同寻常的青年，有分裂和组合世界的本能”。[①] 他像一个自我意识极强的文学编辑，从不把看到或者听到的一切原封不动地端给读者，而是必须经过一番编辑加工，使一切都打上他的烙印。他甚至不断引经据典却从不给过门儿，使人在似曾相识或者击节叹赏中“上当受骗”。

总之，这里既有对其他人物的模拟，也有对其他作家的解构；而且无论是模拟还是解构，都是戏谑性、讽刺性的。这样一来，小说仅有的故事(表层虚构——对生活的模拟）便只是一个从虚构到虚构的载体，一如运送生活的日子。

此后，萨因斯又接二连三地发表了《水晶宫里的公主》(1974)、《狼干爹》(1977)和《阿兹台克幽灵》(1982)等。

前面说过，《循环的魔日》是一部可读性较差的小说，出版后反应平平。也许是因为有了前车之鉴，《水晶宫里的公主》像是换了一个作者，令人耳目一新，尽管小说仍是在内心独白中展开的。

作品自始至终没有透露主人公(也即叙述者)姓甚名谁，“水晶宫里的公主”是小时候母亲对她的昵称。和前两位叙述者不同，“公主”有自己的听众——她的女友。

“公主”出身名门，家住墨城最有名的富人小区佩德雷加尔德圣安赫尔。她的故事从少女时代讲起，一直讲到而立之年。故事集中在她的初恋，她的爱情纠葛以及她和朋友、和父母的关系。小说抓住了读者的好奇心理，把故事规定在情理之中意料之外。比如，在她举行婚礼的前一天，一位过去的情人突然给她打来电话，表示

①布拉什伍德：《富恩特斯和萨因斯小说的变奏》，《多数》，1981年，第5期。

要重修旧好。遭到拒绝后，那人竟恼羞成怒，将她绑架并关押起来，一关就是三天，不但耽误了婚期，而且改变了她的命运。又比如她的一位女友因故到她家借住一宿，但一住就是数月，并且喧宾夺主，弄得她哭笑不得。再比如她的一个姨妈寡居后继承了丈夫的巨额遗产，但最终因无所事事而养成了不少恶习，其中之一是在百无聊赖之时潜入水晶宫商场行窃。与此同时，她的叙述引出了不少似是而非的相关人物、相关故事 她的第一个恋人" 美男子 "是一个罪犯，但对他所犯何罪却交代得并不十分清楚，她只是隐隐约约地感到他在从事走私贩毒的非法勾当。她的另一位情人或者追求者毛里修是企业主，表面上身强力壮还会武术，但实际上是个嗜毒成性的瘾君子。她还有过一个女友，虽然穿着打扮追求男性化，可骨子里却是个娇小姐，好做第三者并以" 集男 "(收集情人)爱好者自居……凡此种种，都是由 " 公主 " 从她的角度给出的。小说这样开始：

> " 你瞧，那家伙住院了。她穿着男式服装，还戴着草帽、领带之类。你猜猜她像谁？像我弟弟的女朋友。梅塞德斯，你记得吧 ？"

小说始终以这种口吻叙述着，使人感到这是对话。但事实上那个" 你 "一直没开口。于是，对话被解构了，剩下的只能是独白。是的，这的确是一种独白，仿佛是在自言自语，又仿佛在与读者(或者别的人物）促膝谈心。

小说分 21 章。每章长度基本相同。每章都有标题，末尾还有一段概括性文字。这些标题和文字大都引自阿根廷先锋派作家奥利维里奥 · 希隆多全集。主人公一叙述者的语气语调方面仍有明显的" 嬉皮士色彩 "，某些经常出现的词汇则更加突现了她的开放，如" 萨波特克牌避孕套 "" 发情的独角兽 "" 亢奋的阴道 "，等等。

《狼干爹》不同于萨因斯的上述作品。它已经是一部以议论为主并直接指向创作本身的 " 元小说 " 。小说的主人公便是被叙述者

称为‘狼干爹’的小流氓团伙头子。小说几乎没有情节,读者在一种带有“欺骗性”的气氛及气氛渲染中步步进入叙述者的圈套：对人物、对文学的思考。

作品给出的悬念是：叙述者和狼干爹曾是同学，中学毕业后分道扬镳。后来，叙述者与一个名叫阿帕罗·卡门的姑娘结了婚，而这位姑娘恰恰就是狼干爹的情妇。于是命运再一次把他们撮合到了一起。读者翘首期待的也许是他们三者之间的回肠荡气、缠绵徘恻的爱情纠葛，但结果却并非如此。结果是叙述者对过去、对文学(因为他是作家)的漫无边际的思考与遐想。于是读者会发现,作家跟他开了个大玩笑。

譬如，有关妻子外出幽会一事，叙述者如是说：

> “我知道安帕罗·卡门·特雷莎·约兰达常常瞒着我出去与他幽会。又怎么样呢?无非是跳跳舞,换两杯饮料喝喝,充其量不过是挣几条丝袜、一些手饰……”

轻描淡写，能不令读者失望！

关于文学，叙述者倒是激情澎湃的，几乎给创作的冲动与爱的冲动、杀青的快感与性高潮画了等号。

这种由生活向艺术的转移被认为是一代“嬉皮士”已经由稚嫩走向成熟,但同时也预示(或暗示)着他生理上的‘未老先衰’。

萨因斯的其他作品有《阿兹台克幽灵》(1982)、《荡秋千》(1985)和重返‘嬉皮士’生活的《烈火中的少年》(1987)等。

三、莱涅罗及其作品

维森特·莱涅罗(1933—)生于瓜达拉哈拉市。他进入‘波段小说’的唯一‘门票’是《Q学》(1965)，因为此前发表的两部小说——无论是处女作《痛苦的声音》(1961)还是《建筑匠》(1964)都与“嬉皮士’文化无干。《痛苦的声音》受先锋派思潮影响甚多,从内容

到技巧都体现了作者的创新意图，但作品并未给他带来什么声誉。倒是稍后出版的《建筑匠》奠定了他在墨西哥乃至拉丁美洲文坛的地位。《建筑匠》,用作者本人的话来说,是对纯形式追求的逆反。它几乎完全采用了传统写实手法，表现了现代建筑工人的处境。这种处境令人迁思宋代大诗人梅尧臣的名句：“陶尽门前土，屋上无片瓦;十指不沾泥,鳞鳞居大厦。”

《Q学》很明显是受了前两位“波段小说”家的影响。作品不但以‘嬉皮士’青年为对象,而且手法上也完全契合于广播,我们姑且称之为‘录音术’。它取消了所有中间环节和过门儿,让读者置身于人物之间，成为他们的一员。比如作品展示小伙子们不惜巨资购得摄影机后投入拍摄的场面：

——停，停一下！
——行了。
——摄影，停！
——我的上帝！
——怎么啦？
——挺好。
——挺好？
——当然。
——真的？
——他妈的，太棒了！
——是吗？
——我看成。
——我看看。
——没问题，我看没问题。
——你说呢？嗯？
——绝了！
——当真？

……

就这样，读者完全摸不清谁是谁，但却能清清楚楚地感悟他们的喜怒哀乐和所作所为。

诚如他在自述中一再表示的那样，莱涅罗很不安分。一转眼，他又放弃了"波段小说",创作了一部颇具特色的幻想小说:《加拉巴托》(1967)。《加拉巴托》的幻想完全是由特殊的结构方式给出的 叙述者因友人之托,批阅一部小说初稿。初稿的作者叫莫雷诺，叙述了另一位作者创作的另一部未竟之作。这种套盒术岂不令人联想起那个没完没了的古老游戏：从前有座庙，庙里有和尚，老和尚给小和尚讲故事,说,从前有座庙……

进入70年代以后，莱涅罗又出新花样，首先他改写了自己的处女作《痛苦的声音》,直把它改得面目全非,几成另一部小说。稍后他又在《卢卡斯》(1979)中改写了《圣经》,或者说是对《圣经》进行了戏谑性模拟。

他的其他重要作品有关于传媒之星的《记者》(1978),不乏幻想色彩的《水滴》(1984),长篇报告文学《谋杀》(1985)以及短篇小说集《尘埃及其他》(1959)、《痛苦之声》(1961)和剧本《被遗弃的村庄》(1969)、《同学》(1970)、《搬家》(1978)等。

第四节　女人芳心千重似束

中国大诗人东坡居士词云：

浓艳一枝细取看，
芳心千重似束。

此句用于墨西哥女作家身上最合适不过。榴花疏放，诗人孤赏,花虽浓艳,花蕊紧束。至少是在小说界,墨西哥女作家是耐过了

很长一段时间寂寞的，即使是在女权主义高涨的 20 世纪。

然而，早在 300 年前，这一方土地就曾孕育出一位凭借过人的智慧和文采讥嘲自负男人的“缪斯”——修女伊内斯·德·拉·克鲁斯①。在一首四行诗里，她曾经这样反诘世上的男人：

你们是如此愚蠢，
一味地责怪女人；
怪这个生性残忍，
怨那个不够坚贞。

追求你们的女子
该如何掌握分寸？
薄情会使人不快，
多情又使人气愤！

……②

只可惜她后继无人。17 世纪以前，墨西哥文坛几乎没有出现一位像样的女诗人，更别说是女小说家。因为在墨西哥，小说历来被称为男人的世界，惟男人的力量、男人的理性可以驾驭，似乎根本没有女人的立足之地。

一朝春雨足，染就满园新绿。20 世纪，随着女权主义的兴起，女作家迅速崛起，大有巾帼不让须眉之势，尽管她们必须比男作家多付出一分辛苦、一些无奈。

正所谓峰回路旋，斗转星移。墨西哥小说于是多了一分色彩、一些光辉。

在众多知名的和不那么知名的女作家中，埃莱娜·加罗、埃莱娜·波尼亚多夫斯卡和何塞菲娜·维森斯无疑是最有代表性的三

① 克鲁斯修女(1651—1695)因为才华超群、美艳盖世而被誉为“第十个缪斯”。
②《拉丁美洲历代名家诗选》，赵振江译，云南人民出版社，1988 年版。

位。她们并不想用现身说法去否认男人心上笔下的女人，而是期望用自己的心、自己的笔去感悟和描绘世界。

一、加罗 冲出巨人的阴影

埃莱娜 · 加罗 (1920—)曾是著名诗人奥克塔维奥 · 帕斯的结发之妻。据说二人因为文学而走到了一起，又因文学而成为志同道合、相濡以沫的"恩爱夫妻",但最终还是因为文学而分道扬镳，各奔前程。因为是作家,因为要有自己的世界,才与帕斯离婚,这是加罗的说法。

俗话说，清官难断家务事。他们如何结合又如何分手且不去管它，但事实是加罗离开帕斯后才思如泉，作品累累。1958 年她以《一个稳固的家》一炮打响。这部作品具有浓重的自传色彩,因而颇惹帕斯反感。帕斯甚至在一些场合挖苦加罗，说她缺乏想像力。但短短几年后,加罗即以《忆前途》(1963)一书证明自己是富有想像力的。乍看,作品像是部科幻小说,但实际上它却指向了过去 墨西哥历史上最神奇也最令人费解的一段 ——基督徒之战。基督徒战争爆发于 1926 年,起因是《1917 年宪法》。该《宪法》颁布后,天主教会即发表抗议书以示反对。经过一段时间的喧哗与酝酿，基督徒们于 1925 年成立了"保卫宗教联盟"。1926 年 2 月 5 日宪法颁布 9 周年之际,"保卫宗教联盟"策划了一系列抗议活动,国际宗教势力纷纷介入。卡列斯政府针锋相对,下令驱逐外国教士、修女,关闭教会学校和修道院，并于 7 月正式实施教士登记制度。"保卫宗教联盟"组织教徒罢工罢市，并开始在一些州县实行武装起义。起义队伍所向披靡，他们焚烧政府机关，关闭公立学校，杀害政府官员和无神论者。与此同时，卡列斯政府命令三军不惜一切代价进行反击。基督徒战争拉开序幕,直至 1929 年 6 月新政府在战争中获得绝对优势后作出妥协让步才告终结。

这是小说的大背景，通过几家普通人家的悲欢离合昭示出来。

按作家的说法，小说的意图不在于描画历史本身，而在于展示被卷入历史漩涡的各色人物的复杂心态。虔诚者的疯狂、被害者的悲愤、一般人的困惑，等等。

作家的成功之处在于以一以贯之的冷静，保持了与人物、事件的距离，从而使作品平添了立体感、层次性。正因为如此，《忆前途》摘取了 1963 年度的墨西哥文学最高奖。

此后，加罗一发而不可收，先后创作了《色彩的一周》(1964)、《费利佩·安赫莱斯》(1979)、《罗拉，我们逃走》(1980)、《马丽亚娜正传》(1981)、《重逢》(1982)、《河边小屋》(1983)以及剧本《阳台上的夫人》(1960)、《傻女人》(1964)等一大批作品。其中，最值得一提的是《罗拉，我们逃走》。

《罗拉，我们逃走》原本是一个短篇小说集，但经加罗稍加点拨而成了一部可分可合的长篇名著。作品分十部分（或谓十篇短篇小说），每部分都有一个标题，如"出走的孩子"、"第一次看到我自己"、"撒谎者"、"罗拉，我们逃走"，等等。主题和人物都在变化，唯独俯视一切的叙述角度不变：从孩子到神到动物。世界万物在他们公正无私的眼界里盛衰变幻，明暗交替。没有始终，也没有结论，一切都在以自己的方式存在或者逃遁。

小说内容相当复杂，情节又被淡化到了最低限度，全部赌注都压在了叙述：孩子的角度一神的角度—动物的角度，或者女人的角度。

二、波尼亚托夫斯卡 为公平呐喊

埃莱娜·波尼亚托夫斯卡（1933— ）有波兰血统，但出生在墨西哥。她的处女作是一系列短篇小说，记录了她儿时的顽皮、少年的梦想，写得天真烂漫。据她自己后来回忆，当时的天真多半是装出来的。她是个早熟的姑娘。无论如何，成名作《利卢斯·基库斯》(1954)已经显示出她的才气，她的老成。后来她当了记者，成了

职业新闻工作者,笔锋便更显老辣、尖锐。由于职业的关系,波尼亚托夫斯卡的触角始终直接指向墨西哥社会，尤其是下层社会和劳动妇女。早在 50 年代末,她就作过不少使当局颇为难堪的报道,以至于后来不知不觉地成了墨西哥民众、尤其是劳动妇女的代言人。也由于职业的关系，波尼亚托夫斯卡的作品大都不事雕琢，颇具报告文学的特色。1969 年,她发表了最有争议的一部小说《直至见不到你,我的耶稣》。由于作品的女主人公外貌颇似埃莱娜·波尼亚托夫斯卡，不仅被读者对号入座，而且引来了不少飞短流长。小说写职业妇女在这个以男人为中心、以男人的价值标准为标准的世界里的遭遇，既富有自传色彩但同时又反映了成千上万劳动妇女的心声，可以说是墨西哥文学中自克鲁斯修女之后第一部从性别的角度表现社会不公的女权主义作品。

波尼亚托夫斯卡出身贫寒。她当过工人，了解劳动人民的疾苦、劳动人民的语言和劳动人民的生活方式。在描写劳动阶层方面，迄今为止的墨西哥文学史上，也许只有雷布埃尔塔斯能与她相媲美：同样强烈的激情，同样鲜明的立场。不公平的是雷布埃尔塔斯成了有口皆碑的“无产阶级作家”，而波尼亚托夫斯卡却被不少自以为高雅的文人墨客斥之为“丰乳肥臀”的“女强人”。在他们的眼里,她和她的人物一样:上班做活,生儿育女,不知疲倦,不懂艺术。她不屑于流言蜚语。她承认自己就是一名普普通通的劳动妇女，但却和所有劳动妇女一起，用双肩支撑着这个男人的世界。

1971 年，波尼亚托夫斯卡含辛茹苦整三年之后，终于推出了她的又一部力作《特拉台洛尔科之夜》。小说以席卷西方世界的 1968 年学潮为背景，用新闻报道般的逼真描写了震惊世界的特拉台洛尔科血案。小说以大量原始资料和对当事人的采访为基础，力求“准确客观”,获得了文学、女人对于政权的一次历史性的胜利。

她的其他重要作品有《亲爱的迪埃戈》(1978)、《你晚上来》(1979)和《沉默的强大》(1980)、《生活,你不配》(1985)、《百合花》

（1988）等。其中，《亲爱的迪埃戈》以著名壁画大师里维拉夫妇为原型，道出了一个女人、一个名人妻子的辛酸。小说不仅拥有大量原始资料，而且由女主人公直接讲述她与里维拉的婚恋变故细节，不少段落据说还直接运用了安赫里卡·贝洛夫(里维拉前妻)的录音材料。作品出版后曾轰动一时，舆论认为它无情地揭开了一代伟人里维拉的面纱，把他赤裸裸地暴露在众人面前。

《沉默的强大》走得更远。小说有一种穷尽城市劳动妇女痛苦的欲求和气魄。尽管作品显得有些杂乱，但人物与人物、事件与事的串连也还有规律可循。波尼亚托夫斯卡用一双洞察一切的眼睛，把那些拖儿带小的盲流、那些沿街卖糖的老妇、那些倦态满面的童工、那些四处流浪的女孩、那些痛失儿子的母亲（他们大都因为持不同政见而失踪）、那些唯唯诺诺的女佣、那些忍辱负重的秘书，等等，尽收笔下。作者给予她们以极大的同情，使她们在有限的空间里获得无限的张力：用她们的痛苦、她们的鲜活的形象向社会、向世人讨一份公道。

此外，她还著有历史小说《最后一只火鸡》（1982）及报告文学多种。

三、维森斯 迟到的承认

有人说，假如何塞菲娜·维森斯（1915— ）是个男作家，那么她必定是第二个鲁尔福。此话不无道理。虽然，维森斯走的是另一条道路，与鲁尔福毫无相似之处；但他们都是开创性的，鲁尔福用魔幻现实主义走向了世界，而维森斯的超前意识却一直留在了墨西哥(也许还有法国)。

她的第一部小说《空洞的书》（1958）已经是一部典型的“元小说”，具有明显的“后现代意识”。作品完全是关于创作本身的，写一个作家因为找不到不同寻常的题材而一筹莫展，百无聊赖。叙述者用十分冷静的笔触从局外人的角度娓娓道来，使人在体察同情人

物（作家）心态的同时不知不觉地发现他的生活本身就不同寻常。但是当局者迷,旁观者清,人物(作家)始终没有觉察到这一点。

这部小说问世后只受到少数“圈里人”的认可，它获得比亚乌鲁蒂亚奖则遭到了许多非议。因此，作品几乎没有激起涟漪。维森斯依然默默无闻。倒是一位法国学者发现了她,于 1964 年将《空洞的书》译成法文并以私人交情请奥克塔维奥·帕斯为译本作了序。

维森斯的第二部作品一直要到 20 年之后产生。其间她封笔静思并浏览了大量欧美女作家的作品。1982 年,《虚无的岁月》脱稿并付梓出版。它与前一部小说完全不同，无论是人物还是语言，题材还是结构，都体现了一个全新的维森斯。

小说写一位未成年男孩（15 岁）因为父亲早逝被迫担起了家庭男主人的责任。作品的所有故事和噱头都缘此而起。人物一方面是顽童，另一方面又必须肩负家庭重担、学会使用权力。于是一系列矛盾在人物内心酝酿并逐次展开。读者既可以在同情中自慰，又能够得到意想不到的、令人啼笑皆非的幽默启示。应当说，这是部相当复杂也相当成功的青少年心理小说，第一次用文学的形式揭示了男子汉主义的一种由来。

第五节　其他小说家

一、阿雷奥拉

在群星璀璨的世纪中墨西哥小说星空，胡安·何塞·阿雷奥拉无疑是极醒目的一颗。他于 1918 年出生在墨西哥哈利斯科州，和著名作家胡安·鲁尔福是同乡。他 12 岁开始独立谋生,当过学徒、小贩、教员、编辑和记者。他没有受过正规的教育,却博学多才。1943 年他和胡安·鲁尔福、文学评论家安东尼奥·阿拉托雷一起

创办文学刊物《回声》,并于同年走上文学创作道路。他从一开始就表现出了对幻想文学的偏爱，尤其是当他接触了卡夫卡和博尔赫斯的作品之后，便益发沉溺于虚构。

提纲挈领，他的作品可粗分为两大类。一类是卡夫卡式的，如《扳道夫》和《奇迹》等;另一类是对后工业社会的夸张描写,属于黑色幽默,如《换妻》、《BABY H. P. 》等。

《扳道夫》的故事很简单：一个外国人因为交通问题被困在一个偏远小镇。小镇没有公路，只有一个门可罗雀的火车站。外国人在火车站转悠了老半天也没遇见一个人、一辆车,正在焦急、犹豫，迎面走来一位老扳道夫。这是位尽心尽责的老工人，他告诉外国人，最后一辆火车已经走了很长时间，下辆车什么时候来谁也说不准。于是外国人开始了一分希望九分绝望的等待。这种等待显然不是贝克特式的,而是卡夫卡式的"审判"。

《奇迹》写的是一个类似于"城堡"的蚁穴,四通八达,门户众多,有官有兵,秩序井然,但不属于这个世界的"人"是万万进不去的。

在阿雷奥拉的另一类幻想小说中，现代社会的物质、商品和技术在夸张中得到幻化。《换妻记》说的是西方某发达国家发明了"人造老婆"。商人们拉着这些"足足二十四开"的金发女郎走街串巷，以新换旧。于是人们沉浸在狂热的幸福之中。那些新换来的女人一个个金发碧眼,浪声浪气,弄得丈夫们神魂颠倒、欲火横烧。主人公"我"是唯一没有以旧换新的丈夫,为此夫妻俩成了一对怪人。在街坊四邻眼里，丈夫成了大傻瓜，本来就寥寥无几的朋友也离他而去。他的妻子索菲亚则愈来愈因为内疚而沉默寡言、离群索居。每天晚上,他们便早早上床,你躲着我,我躲着你,活像两尊木雕,对一点点可怜的夫妻之情都觉得痛苦。他们终于感到自己在这个极乐世界中所扮演的只是阉人一类的角色。

可是有一天，那些金发女郎开始生锈。很快，所有人造女人的

脸上都出现了斑点。锈斑不断扩大，最终蔓延全身。这时，人们方才明白他们换来的妻子原来都是些赝品。这样一来，主人公夫妇又成了众人羡慕的丈夫和妻子了。

与此相仿的《BABY H.P.》不但也有类似的荒诞和夸张,而且形式更接近于黑色幽默：

> “尊敬的家庭主妇们：现在，您可以把孩子们活泼好动的天性变成一种动力了。本厂出产的‘BABY H.P.’已经上市。这种神奇的装置将给家庭经济生活带来革命性的变化。
>
> “‘BABY H.P.’是一种轻巧耐用的电子机械，配有舒适的腰带、手镯、指环和子母扣儿，戴在幼儿娇嫩的身体上非常合适。此种器械的各个部件可将儿童一举一动所释放的能量统统收集起来，输送到一个小小的蓄电瓶里去……把取下的电瓶插入一个特制的电容器，电瓶即可自动发电……以用来照明、取暖，或带动某些家用电器的运转。如今数不胜数的家用电器已源源不断地涌进每家每户。
>
> “……”①

这种戏谑性‘广告’岂不可笑？

幽默源自生活，是人的一种文化属性和需要。在艺术领域中，幽默既有来自审美客体，也有来自审美主体和取决于表现方式的。《BABY H.P.》的幽默取决于表现方式。“‘BABY H.P.’可以把乳婴一天24小时的伸屈蹬踹转变为电力，足够在宝贵的几秒钟里带动搅拌机,或供您欣赏15分钟的广播音乐……”这是纯粹的艺术想像，具有幽默喜剧的审美特点，其夸张的手法、怪诞的情境显然

①阿雷奥拉：《BABY H. P.》,刘习良译,《中外微型小说鉴赏辞典》,1990年。

又不乏“黑色幽默”的味道。

有人说“黑色幽默”的原则是每一个玩笑都蕴含着一出悲剧，阿雷奥拉的幽默不一定如此。他的作品多采用荒诞的形式和夸张的手法，以小见大、入木三分地讥笑、揭露疯狂和荒谬的世界。通常“黑色”是阴沉的、悲哀的、绝望的，因而也是苦涩的，不可笑的玩笑；阿雷奥拉的幽默则不然。他的幽默是令人发笑的，具有喜剧效果和喜剧性审美特征，是徐懋庸所说的那种上品的幽默，即“非但可笑，并且令人深思”。

《BABY H. P.》和《换妻记》岂不如此？它们的夸张和怪诞不仅有诙谐、可笑的一面，而且明显地是一根含笑的刺，带着讽刺的意味。它们不但讽刺了后工业社会、商品社会也即消费社会的荒谬，而且揭露了发达国家在墨西哥等第三世界国家牟取暴利的种种招数，寓意是深刻的。

阿雷奥拉是一个短篇小说作家，迄今为止只写过一部长篇小说《集市》(1963)，而且《集市》也分明有着他短篇小说作家的影子。作品是一幅由一个个碎片组成的墨西哥农村（作者故乡萨波特兰）的风俗画——“集市”的含义也在于此。为了使作品具有一定的纵深感、立体感，叙述者在现在时中穿插了过去时（作为底色和背景)。

进入70年代以后，阿雷奥拉在多家电视台主持文化节目，除短篇小说集《回文》(1971)之外，几乎没有发表任何作品。

二、思波达

路易斯·思波达(1925—1985)生于墨西哥城，父亲是意大利移民，母亲是西班牙人。思波达出身贫寒，13岁辍学，14岁起开始谋生。他当过小职员、水兵和斗牛士，同时在一家名为《今日》的刊物当兼职通讯员、实习生，1942年进入墨西哥最有影响的《至上报》当编辑，两年后任该报副刊《最新消息》的主编，从此在新闻战

线上艰难跋涉并开始文学创作。其主要作品有长篇小说《上校下海》（1947）、《死在江心》（1948）、《浪女》（1950）、《最怕饥饿》（1950）、《空洞的星》（1950）、《洪水》（1954）、《近乎天堂》（1956）、《暴力时期》（1958）、《冷血》（1959）、《愤怒时刻》（1960）、《小小年纪》（1964）、《猫笑》（1964）、《失眠之梦》（1966）、《盒子》（1967）、《过去》（1968）、《广场》（1972）、《权力的习惯》（1972）、《冻结的肖像》（1973）、《大话》（1974）、《关于进步》（1976）、《第一天》（1977）、《梦之脸》（1978）、《惊雷之前》（1980），等等。

毫无疑问，思波达是当代墨西哥文坛最多产、最著名的作家之一。他的多产归功于他的勤奋，同时也归功于他的风格、他的取之不尽用之不竭的题材——金钱、权力的罪恶。思波达专家波林格和萨拉·塞夫乔维奇把思波达的作品分成了前后两个时期，这是很有道理的。

1947—1968 年为第一时期。这一时期，思波达的作品多少有些"逃避"色彩，人物、题材和背景多半远离墨西哥现实。《上校下海》几乎是部未竟之作，作品富有自传色彩，写一个热血青年参加第二次世界大战的经过，反映了诺曼底战役的一个侧面。不少评论家认为这是部失败的作品，但思波达本人却不这么看。当然，这是他的"长子"，倾注了年轻作者的全部心血。

《死于江心》开始表现出思波达的社会批判意识。小说写"偷渡者"的冒险与困惑，但揭露的是美国当权者在这个"棘手问题"上的虚伪与残忍。《浪女》和《死于江心》有相似之处，但处理上更具自然主义色彩。可惜作品没有写完，只留下一个类似于梗概的"电影脚本"。

《最怕饥饿》是写斗牛士的。在一般人看来，斗牛士是荣誉的象征，是欢呼声和鲜花簇拥的英雄。思波达写出了斗牛士的另一张面孔：他们作为普通人的喜怒哀乐、酸甜苦辣。《空洞的星》比《最怕饥饿》又进了一步。作品不再局限于名人成名过程的风雨坎坷，它开

始指向上流社会在操纵舆论、名声、时尚方面的手段和“黑暗内幕”。小说主人公是四五十年代红极一时的墨西哥电影女明星，是以真实人物作原型的，作品为此罗织了大量与人物有关的电影故事和‘内部消息’，而且主人公之死‘恰好’与米格尔·阿莱曼总统的政敌阿维拉·查马科的空难同时发生。

《洪水》写拉美一支水利部队深入原始丛林兴修水利的过程。作品影射墨西哥军政当局为达到某种不可告人的目的，强奸民意、草菅人命。

《近乎天堂》写的则是一个职业骗子的盛衰经过。小说主人公阿马德是意大利那不勒斯某妓女的私生子，从小好吃懒做，不思上进，长大成人后便干起了行骗的勾当。他以诱人的外貌和三寸不烂之舌四处行骗，足迹遍及欧美。他来到墨西哥不久，即出入上流社会，并受到百万富翁龙迪亚的青睐。但是，就在他踌躇满志、即将成为龙迪亚的乘龙快婿时，却得意而忘形，露出破绽，成了阶下囚。

如果说《近乎天堂》写出了上流社会的虚荣与腐朽，那么《冷血》恰好与之相对，是以下层社会的愚昧与无奈为指向的。作品主要人物是一群流氓无产者，他们靠杂耍谋生，有机会时则坑蒙拐骗、杀人越货毫不手软。这是一个被文明遗忘的世界，展示了现代社会的另一张脏脸。

《愤怒时刻》是思波达的成熟之作，显示了作者在社会题材方面的老辣与深沉。小说写拉丁美洲某国近十年的政治风云和社会生活，画面开阔，包容性强，手法上也有明显突破，被评论界誉为“拉丁美洲现代史教科书”。拉丁美洲统治阶级的劳民伤财、卖国求荣、争权夺利等丑恶嘴脸，在这部作品中得到了淋漓的再现。

此后，思波达的好几部作品都是写过去的，背景都设置在墨西哥革命时期，如《小小年纪》、《猫笑》等。其中，《猫笑》略带荒诞色彩，是一部极具讽刺意义的心理小说。作品用大量的内心独白，表现了一位家长为逃避战乱和社会丑恶而采取的断然行动：将全家

人关入地下室，并使之与世隔绝。

1968 年对于思波达的创作而言，是个明显的分水岭。风起云涌的学潮被镇压了下去，无数学生惨死街头或神秘失踪。墨西哥被震惊了，思波达的心被震撼了。此后，他花了近四年的时间四处了解情况，并走访了不少被害者家属。终于，一部毫不掩饰地以《广场》命名的作品在思波达的笔下产生。它不仅披露了大量鲜为人知的历史材料，而且第一次明确指出了权力对于当权者的至高无上的地位。为了权力，他们可以撕去一切伪装，原形毕露地举起屠刀，血染广场。

从此，思波达一改过去的风格，笔触直指墨西哥上流社会尤其是墨西哥统治者的为官不仁。在其代表作《权力的习惯》中，他非但不再遮遮掩掩、躲躲闪闪，而且写出了一切反独裁小说所企图写出的权力异化的惯性。

三、埃利松多

萨尔瓦多·埃利松多（1932— ）与思波达不同，他信奉现实中的逃避主义、艺术上的唯美主义。他的作品是他封闭心灵的反映，令多少人望而却步、不知所以。埃利松多作品稀少，但每一部都是精心编织的迷宫，读者进去就很难出来。也许正因为如此，他的第一部作品《1900年启示录》（1965，同年被改编为电影）几乎没有引起什么反响。作品运用蒙太奇等电影手法，把一些似是而非的人物故事揉捏在一起，极具挑战性。他的代表作是同一年发表的长篇小说《法拉比乌夫》。这是一部用复合式结构组合的相当艰涩难懂的作品。著名学者豪尔赫·鲁菲内利认为小说用“瞬间感受”（性交高潮）表现了时间的一维性、想像（主要是感觉）的多重性。古巴作家塞维罗·萨尔图伊则坚持把小说同德里达和拉康的学说联系在一起，认为解构符号、揭示表征危机才是《法拉比乌夫》的没有中心的中心内容。墨西哥作家何塞·阿古斯丁从小说重复出现的表象

切入，认为作品主要表现的是一种生命的永恒律动。孰是孰非，姑且不论。从结构形式看，《法拉比乌夫》由三个感觉组成(一个瞬间的三重组合)。一个是‘你’和‘我’(随着视角的转换，有时也是“他’和‘她’)在海滩散步后看到一张 1901 年发生在中国某地的体罚场面的照片并发生性关系，另一个是外科医生兼摄影师法拉比乌夫和一个修女目睹的同一体罚场面的再现。两个场面（两种感觉)的结束都是‘你记得吗？’。第三个是法拉比乌夫的摄影作品和法拉比乌夫的外科手术（对象是一位目光凄惨的妇女——受刑者)。与此同时，汉字‘六’反复出现，它意味着重复、意味着轮回，与海滩散步、性交、体罚场面、外科手术、照相等古今一辙的机械重复动作相对应。从这个意义上说，也许阿古斯丁的说法最有道理。

埃利松多的其他作品主要有传记《埃利松多》(1960)、《鲁奇诺·维斯孔蒂》(1963)，短篇小说集《玉簪花或夏天》(1966)、《回来的光》(1985)和长篇小说《鲁宾逊》(1971)、《埃尔西诺尔》(1988)以及散文集《写作札记》(1969)等。

四、伊巴尔昆戈伊蒂亚

豪尔赫·伊巴尔昆戈伊蒂亚(1928—1983) 最初是写剧本的，60 年代染指小说，从此一发而不可收，成为世纪中墨西哥乃至拉丁美洲文坛遐迩闻名的小说家。他的第一部有影响的小说是《八月风暴》，发表于 1964 年，时值‘波段青年’崛起。作家显而易见是受到了“波段小说”的影响，几乎把全部赌注都下在了反传统上。但是，由于年龄等多方面原因，他最终未能像‘波段青年’那样身体力行，反击的方法也便议论多于‘行动’，想法大于实际，表现出一种心有余而力不足的怯懦与无奈。而这恰恰淋漓尽致地衬托出了一代‘过来人’的窘迫心态。

他的第二部重要小说《屠狮》(1969)是写拉丁美洲独裁者的，但字里行间充满了对墨西哥政府的不屑和对特拉台洛尔科广场学

生流血事件的愤慨。

他的第三部重要小说《你看到的这片废墟》(1975)出版后不久即被搬上银幕，并在墨西哥及拉丁美洲国家受到欢迎。小说以瓜纳华托城的青年问题为题材，写一位姑娘从情窦初开到猝死情床的故事。姑娘被描写得楚楚动人，但却天生命薄：一辈子只能有一次性生活，因为高潮之时也即生命终结之日。诚如鲁迅在谈到悲剧问题时所说的那样，悲剧的根本就在于把美好毁灭给人看。作者先是竭力渲染女主人公的品貌，然后道出那可怕的预言（当然不是来自巫师,而是出于医生之口）她不能结婚,也不能有男女之悦。于是读者就会为她惋惜，为她痛苦，直至她与一英俊才郎相识相爱并最终为爱情而不惜与命运抗争。作品写得哀婉动人，是当代墨西哥小说中最富有戏剧性的一部。

他的其他重要作品还有《死去的她们》(1977)、《两桩罪行》(1979)和《洛佩斯的足迹》(1982)。《死去的她们》是写红粉世界的，但作者并没有渲染色情，而是借题发挥，表现了墨西哥中产阶级的虚伪和下作，充满了讽刺意味的生活笑料令人忍俊不禁。《两桩罪行》和读者开了个小小的玩笑，因为所谓的罪行只不过是人物的叙述和想像。《洛佩斯的足迹》回到了历史题材,这与80年代的现实主义和历史题材回归不无关系。

五、帕切科

何塞·埃米利奥·帕切科(1939—)的文学创作起始于50年代,发表有长篇小说及短篇小说集《梅杜萨之血》(1958)、《夜的因素》(1963)、《遥远的风》(1963)、《火的安宁》(1966)、《你将客死他乡》(1967)、《别问我时间怎么过》(1969)、《乐的开始》(1972)、《你将一去不返》(1973)、《幼儿园》(1978)、《沙漠之战》(1981)和诗文集《早晚》(1980)、《海上劳作》(1984)、《看地》(1986)、《记忆中的城市》(1989)等。比较有名的当推《你将客死他乡》。这是一部在或

然论上做文章的小说，亮出的不仅仅是一张古老的王牌——故事，而是这个故事所包含的许许多多故事。小说的情节是简单得不能再简单但又生动得不能再生动的：一个人物对另一个人物的观察。我们可以推测前者是德国人，后者是犹太人，但反之亦然。因为归根结底，他们都没有暴露真实身份。读者在读完这部作品时会有一种“被欺骗”的感觉：作品根本没有他所要寻找的有关人物身份、命运的答案。

《乐的开始》则是一部相当“诚实”的作品，因为它是一个叫豪尔赫的少年的日记。也许读者开始并不知道这是他的日记，但不久就会明白，这个“我”确是在以最隐蔽的方式——日记和自己对话、和昨天告别，当然还有他写给女友的信以及她那不乏稚气的答复。

《沙漠之战》令人迁思不少传统小说的叙述方法。这是部可读性极强的作品。佩得罗·奥尔甘比德曾为此感慨万千：“这是一种享受，顺着故事的脉络、人物的生活而去。但是我们的小说已经陷入形式探索的深渊。这样一部极自然、极温馨的作品，倒教人颇感意外……”① 小说以40年代墨西哥城为背景，用传统现实主义手法描写了一对男女的爱情纠葛：男主人公的学校来了一名外国同学，不久他们就成了好朋友。有一天，男主人公把这个外国学生带到了家里。结果外国人被朋友母亲的高雅气质和美貌所打动并由此萌发爱情。小说似乎没有作任何结构上的处理，便用最自然、最流畅的叙述方法把这个不现实但却十分美好、纯洁的爱情故事献给了读者。

此外，帕切科还是位了不起的诗人，偶尔也涉足影坛。

①奥尔甘比德：《帕切科：与人物共命运》，《至上报》，1981年7月15日，《文化金融》版。

六、德尔帕索

费尔南多·德尔帕索(1935—　)出生在墨西哥城的一个中产阶级家庭，受过良好的教育。青年时代从事新闻工作，曾在英国BBC供职，后进入外交界，任驻法大使馆文化参赞等职。文学创作曾经是他的副业，但进入70年代后他“反客为主”并一连推出了两部大部头长篇小说：《墨西哥的帕里努罗》(1977)和《帝国轶闻》(1987)。前者是一部结构复杂的百科全书式作品,内容由帕里努罗等主要人物的联想及生活辐射开去，几乎涉及现代墨西哥社会的各个领域。作品除了大量地虚构信息和文本参照之外，还直接援引报刊杂志等新闻媒体的含沙射影或大呼小叫，使“生活”在真真假假中膨胀、变形。

相形之下,《帝国轶闻》要简单得多,尽管它也是部令现代读者望而生畏的宏篇巨制。小说有两个层面组成：历史的层面和幻想的层面。历史部分是严格地按照历史演进脉络顺时序铺陈展开的，主要叙述法国入侵墨西哥期间在墨西哥建立所谓第二帝国的历史经过。幻想部分是作品的核心部分，它既是对历史的变奏，同时又是一种高于历史、超乎历史的遐想。这部分主要由第二帝国皇帝、奥地利公爵马克西米利亚诺的夫人——卡洛塔皇后在神经错乱的情况下以内心独白的形式展现出来。卡洛塔在帝国之梦将成泡影时精神失常，她的独白具有极大的任意性和非理性的癫狂色彩。

德尔帕索的另一部小说是《何塞·特里戈》,发表于1966年。作品获当年比亚乌鲁蒂亚奖，并受到国内外读书界的普遍好评。作品的内容较上述小说简单得多，但结构形式却更加复杂。小说主人公原来是个铁路工人，由于大罢工之后铁路劳资双方陷入僵局等一系列原因而失去工作。他不得不到首都寻找谋生机会，结果引出了一系列令人啼笑皆非的和不无神奇色彩的辛酸故事。

七、费尔南德斯

塞尔西奥 · 费尔南德斯(1926— ）从小热爱文学，曾在墨西哥国立自治大学文哲系攻读博士学位，毕业后留校任教，一直工作至今。他是个同性恋者，作品多以同性恋者的生活、工作和特殊的爱情方式为内容，著有《失去的特征》（1958)、《疑惑》（1964)、《游鱼》（1968)、《第二个梦》(1976)和《奥兰多》（1980)等长篇小说。

他的前期作品多以议论为主，少有情节。正因为如此，他的作品被认为是墨西哥的"新小说"。由于作者是同性恋者,人物也大都不阴不阳,因而其叙述(议论)角度常常有"不合乎常理"之处,使人茫茫然不知所以但同时又不能不在其雄辩面前发出折服的喟叹。

自《游鱼》始,费尔南德斯的作品有了"情节",尽管议论还是大量地甚至令人厌烦地存在着。《游鱼》写一位女游客与罗马的一位天主教神父之间的爱情纠葛。爱情并没有什么结果，也没有实质性的肉体的结合，但却自始至终充溢着性的骚动。据说这是一部没有任何性爱活动但却又是最赤裸裸地描写性爱的"色情小说"。

《第二个梦》是部比较复杂的长篇小说,富有自传色彩。主人公是位从事古典文学研究的大学教授，从墨西哥来到德国某高等学府从事教学和研究工作。教学是他的老本行，轻而易举（一如他与所有同性情人的关系,亲密无间）研究却要费一番功夫,因为并非他的长项（就像他和他的女朋友终难进入实质）。他在两个情人和两项工作间徘徊，并不时地向远在祖国的母亲请教。小说就像是一串长长的问号,没有答案,读者就好比他的"母亲",对他的问题恐怕多半是爱莫能助。

《奥兰多》是 1980 年比亚乌鲁蒂亚奖的获奖作品，被作者本人称作"偿还债务"的义举。据称,他试图通过这部作品,开出一切对他的文学创作产生过重要影响的"债务"清单：从中世纪欧洲文学到眼前的拉丁美洲巨擘。在一次采访中，作者特别点到了西班牙黄

金世纪作家塞万提斯、克维多和现代欧美作家普鲁斯特、吴尔夫和亨利·詹姆斯等。

八、皮托尔

塞尔西奥·皮托尔(1933—)至今已发表短篇小说十余部,长篇小说多部,其中较有影响的有短篇小说集《创造时间》(1959)、《大家的地狱》(1964)、《气候》(1966)、《没有此地》(1967)、《洞房花烛》(1970)、《布哈拉之夜》(1981)、《阿尔西米拉》(1981)和长篇小说《笛声》(1972)、《花玩》(1982)、《爱廊》(1984)、《驯鹤》(1989)和《夫妻生活》(1991)等。

在长达近40年的文学生涯中,皮托尔发生了很多变化,但嫉恶扬善初衷不移。遗憾的是当今社会善愈来愈少,恶愈来愈多,因此皮托尔的作品中也便充斥了梦魇与丑恶,充满了他对噩梦般的丑恶的切齿之愤。他要用他的愤慨、他的揭露,向世人敲响警钟。他的人物不是政治骗子便是用别人的鲜血染红葡萄美酒XO的资产者,或者浑浑噩噩的浪子、疯疯癫癫的侨民……

他的作品很少有什么故事或者情节,所以连复述都很困难。如果说他的早期作品多以社会丑恶为揭露、讽刺对象的话,那么他的后期作品几乎可以用孤独二字加以概括。他属于美洲,但美洲不属于他。他与美洲格格不入。他是个真正的孤独者,他的人物亦然:孤独的老人,孤独的小孩,孤独的女人,孤独的男人,孤独的富翁,孤独的贫民……

这是个孤独蔓延的世界,记录孤独的作家在孤独中发现了愈来愈多的记录孤独的文学:亨利·詹姆斯、福克纳、伍尔夫、普鲁斯特、乔伊斯、博尔赫斯……但是,有一天他终于发现:文学和孤独一样,一样孤独、一样无意义。

于是,"老作家开始构思下一部小说。起先,他满怀信心地翻阅别的小说,但不久就失去了兴趣。味若嚼蜡,百无聊赖……"这是

《驯鹤》的开场白。

总之，皮托尔是悲观的，悲观主义从生活渗透到文学：先是解构世界，然后是解构文学乃至自我解构。

他对墨西哥及西语文学的另一贡献是译出了亨利·詹姆斯、康拉德、奥斯汀等人的大量作品。

九、加西亚·蓬斯

胡安·加西亚·蓬斯(1932—)是梅里达人,青年时期就读于墨西哥国立自治大学文哲系，主攻戏剧。他的早期作品几乎都是剧本,但60年代起开始写小说,先后发表了《稻草人》(1964)、《草屋》(1969)、《邀请》(1972)、《联合》(1974)、《干涉》(1982)、《心灵》(1984)等长篇小说,短篇小说《初影》(1963)、《夜晚》(1963),剧本《蟋蟀的叫声》(1956)、《深思熟虑的单子》(1982)等等。

蓬斯与皮托尔交好，二人的作品也有相似之处。蓬斯的作品所关注的首先不是情节，而是一种类似于情节的情结。男人的情结，女人的情结，家庭的情结，民族的情结……作者所关心的不是为何，而是如何。于是表现形式被提到了首要位置。问题是他的表现形式几乎从不指向结构。他试图创造一种新的叙述方式，一种集议论、分析和哲理于一体的学究式运作机制。在《邀请》一书中,人物的关系（邀请者和被邀请者的关系）在议论中悄悄变形，现实与想像渐渐错位。读者在谁是谁的疑惑中被不知不觉地带进对人的本质的形而上的思考。

十、五六十年代崛起的"小字辈"

前面说过，世纪中墨西哥小说群星璀璨，佳作纷呈，难以一一评说。于是，本书不得不将一些本不该一笔带过的作家作品一笔带过。在长篇小说领域，像拉法埃尔·贝尔纳尔(1915—1972)、马丽娅·埃尔维拉·贝尔姆德斯（1916—1988）、埃玛·多卢哈诺夫

(1922—)、塞尔西奥·加林多(1926—)、阿拉亚·安吉亚诺(1928—)、路易莎·何塞菲娜·埃尔南德斯(1928—)、雷内·阿维莱斯·法比拉(1932—)、古巴流亡作家胡列塔·坎波斯(1932—)、托马斯·莫哈罗(1932—)等都有令人瞩目的力作推出。在中、短篇小说方面,老作家费尔南多·贝尼特斯(1912—)等不遗余力,新一代作家如瓜达卢佩·达涅斯(1920—)、危地马拉流亡作家阿乌古斯托·蒙特罗索(1921—)、埃乌赫尼奥·特鲁埃巴(1921—)、豪尔赫·洛佩斯·帕埃斯(1922—)、里卡多·加里巴伊(1923—)、波多黎各流亡作家何塞落易斯·贡萨莱斯(1926—)、萨尔瓦多流亡作家·安东尼奥·卡斯特罗(1927—)、路邦达·法尔方(1928—)、安帕罗·达维拉(1928—)、伊内斯·阿雷东多(1928—)、索托·阿拉巴尔塞(1930—)、胡安·维森特·梅洛(1932—)、何塞·德拉科利纳(1934—)等都不乏脍炙人口的优秀篇目。其中,贝尼特斯、贝尔纳尔、达维拉、加林多、加里巴伊、埃尔南德斯、梅洛、莫哈罗等人的作品在五六十年代还有过不小的影响。

贝尼特斯的成就除了他的短篇小说集《马与上帝》(1945),还有剧本《哥伦布》(1951)、长篇小说《毒水》(1961)、游记《当代中国》(1953)、历史传奇《中国之船》(1990)和大量报告文学。

贝尔纳尔既是小说家也是诗人,但他的主要成就是小说,如《墓中死人》(1946)、《希望之末》(1948)、《福地》(1963)、《蒙古阴谋》(1969)和短篇小说集《热带》(1946)。他的《蒙古阴谋》被不少读者推崇为墨西哥"最佳侦探小说"。故事发生在墨城唐人街,的确是险象环生,引人入胜,而且表现了东西方文化的冲突。

女作家达维拉也是个多面手,既写诗也写小说,而且还有很高的音乐造诣。在小说方面她的主要成就有短篇小说集《被毁的时

间》(1959)和《石化树》(1977)以及长篇《具体乐》(1964)等。

加林多（另见第七章）虽然成名于五六十年代，但他的主要作品却产生于 70 甚至 80 年代。然而，作为委拉克鲁斯大学出版社和文学刊物《话语与人》(1958—)的创始人,小说《米粉》(1958)、《船上》(1960) 和《龙套》(1964)的作者,他对世纪中的墨西哥文学起到了积极的作用。其他作品有《结》(1970)、《美丽的世界》(1975)、《蘑菇人》(1976)、《两个天使》(1984)、《紫色天鹅绒》(1985)、《滑坡》(1985)等。

加里巴伊青年时期曾涉足影坛，60 年代开始创作小说，主要作品有《喝圣杯》(1965)、《美丽的港湾》(1968)、《夜间燃烧的宅院》(1970) 以及由电影脚本改写的《对国王》(1983)等。

埃尔南德斯(另见第七节)是位多产的女作家,除了创作《杂草丛生之地》(1959)、《神圣的广场》(1962)、《空洞的宫殿》(1963)、《秘密的愤怒》(1964)、《我们选择的山谷》(1965)等小说之外,还推出了一系列剧作。

梅洛是位多才多艺的作家，用我们的话说是棋琴书画无一不精。他的小说主要有短篇小说集《梦之夜》(1956)、《敌墙》(1962)、《周末》(1964)、《水流他池》(1985)和既是自传又是评论也是虚构的长篇《夜顺》(1969)等。

莫哈罗是 60 年代有名的“乡土小说家”，著有《发情地》(1963)、《厄运》(1966)等长篇小说。

世纪中的墨西哥小说繁荣（从先锋派崛起到现实主义回归），历时 30 余年，石破天惊般地震撼了拉美，震撼了世界。其中值得总结的重要现象有：一、形式探索,二、内倾,三、现实主义不灭,等等。

“时运交移,质文代变”。时代的变迁导致文学内容、文学观念的变化，而文学内容、观念的变化又往往直接影响文学形式和创作方法的演进。虽然在文学作品中，内容和形式、观念和方法互为因

果、相辅相成，但是从以往文学作品的产生方式看，形式却常常取决于内容，方法取决于观念。因而，传统的说法是形式美的关键在于适应内容,为内容服务。然而,到了 20 世纪,特别是随着形式主义美学的兴起，传统美学观念遭到了不同程度的抨击。形式主义强调审美活动和艺术形式的独立性，不仅将“内容决定论”翻了个个儿,而且淡化内容,甚至否定内容,进行‘非对象化’纯形式表演。这显然是美学观念中的另一种极端，难免失之偏颇。总之，人们对内容和形式通常是有所侧重、有所偏废、有所取舍的。但是必须看到的是，形式主义美学促进了艺术形式的发展和突变，为艺术更好地表现一定的内容开拓了多样化手段和思路。世纪中墨西哥小说形形色色的主义、形态便是在这样的背景下生成转化、发展繁荣起来的，换言之，墨西哥小说的繁荣归根结底也即小说形式的繁荣，是艺术进步的产物,因为在题材相似、客体雷同的情况下,使一个、一群或一国作家出类拔萃的关键，是形式这把神秘的钥匙。

小说是语言的艺术，也是时间的艺术。这早已成为一个普遍的命题。大凡小说都有人物,有场景,有情节,有情绪,有氛围。人物有悲欢离合,生老病死;场景有自然和谐,扑朔迷离;情节有起伏跌宕,虚幻逼真;情绪有抑扬顿挫,疾徐升沉;气氛有严肃活泼,紧张松弛。这些都包含着时序、时值、时差的变化因素,直接影响着小说的形式和形态。

但是最初的小说（以及小说出现之前的神话、英雄史诗和古典戏剧等等）几乎无一例外地遵循了一维时间的直线叙事形式，以致莱辛、黑格尔等艺术大师都曾断言同时发生的事件必须以先后承续的序列来表述。中国古典作家则常以‘花开两朵,各表一枝’来说明叙述时间的非并行性，与莱辛、黑格尔异曲同工。所以时间的艺术性并没有得到真正的体现。写人从少年到成年到老年，写事由发生、发展到结局；顺时针和单线条是几乎所有古典小说的表现形式。由于时间尚未成为一个“问题”,因此海阔凭鱼跃,天高任鸟飞,

洋洋洒洒、从从容容道来便是。然而作为文学描写对象的人和社会是复杂的，事物并非都是循序渐进的。事物运动形式千变万化，千差万别。

人的心理活动就不全是循序渐进的。首先，时间是客观的，但人们感受时间时却带着极强的主观色彩。同样一个小时，对于张三来说可以“瞬息而过”，而对李四却可能“度之如年”。即便是同一个人，对同样长短的客观时间也会有不同感受。这些感觉是人们受不同情景刺激所产生的心理现象。爱因斯坦在相对论中曾诙谐地比喻说，一对恋人交谈一小时，比一个心烦意乱的人独坐炉前被火烤十分钟，时间要“短”得多。其次，时间是客观的，但艺术时间却具有很大的可变性、可塑性。千里之遥、百年之隔，尽可一笔带过；区区小事、短短一瞬，洋洋万言写不尽。文学对时间的最初艺术加工就从这里入手。因为无伸无缩，文学就成了生活本身，何况心理活动发之有因，变之有常，且可以古往今来，天南海北，自由跑马。艺术想像亦然，“文之思也，其神远矣”，浮想联翩，时空错乱，微尘中见大千，刹那间显始终。再次，时间是客观的，但速度可以改变时值。爱因斯坦的相对论科学地论证了时间与运动的关系。譬如，飞速行驶的列车之内的时间值不等于候车室里的时间值，尽管其差甚微。倘能以超光速运行，所导致的将是时间的倒流和因果的颠倒。

简而言之，事物本身的变幻运动特点导致了相对的“时空情景”，迫使艺术家对客观时间进行艺术处理。况且，大凡艺术不但要逼肖自然，而且要高于自然。前面说过，小说的艺术时间要是被捆绑在只进不退、匀速前进的时针上，就成了生活本身（其实是自然的客观表象本身）。所以把小说的叙事时序从自然状态中解放出来又是第一位小说家就必须面临的任务。最初的小说虽然都以时间顺序对种种事物作纵向的串联，把读者的一门心思拴系在“欲知后事如何，且看下回分解”上，但它们已不同于“记账簿”或编年史，对时间进行了“冷”、“热”处理，即时值处理，将时间任意拉长缩短。这

样用一个“不觉光阴似箭”可以把从甲子年到壬戌年或更长的时间一笔带过，反之，瞬间可以被无限拉长。这恰恰是艺术凝聚力和穿透力的表现。后来的小说家出于表现的需要（也许是受了人的心理活动——回忆的启示)开始切割时间,换一换先后关系。于是倒叙应运而生。这种倒装时序有利于强化效果、制造悬念，它使最初的小说结构和形式产生了一些革命性的变化，尽管它本质上仍是顺时序的：写人从死跳回到生，再从生写到死；叙事从结果跳回到起因，再从起因说到结果。

现代小说形式变化依然是从时序切入的。由于对传统小说时序的突破，遂有了故事结构和叙事程式的巨大变革。

20世纪，随着科学技术的突飞猛进、现代人生活节奏的加快和时间的不断升值，传统小说那种舒缓、平直的静态描写和单线、纵向的表现方式常常显得很不适宜。力图在尽可能短小的篇幅里表现尽可能广阔的生活画面、丰富的现实内容已是许多现代小说家共同的追求。这就迫使他们打破传统叙事模式，在艺术时间上做文章，以至将视线投向电影等典型的时间艺术，从中吸取养分，获得借鉴。此外，随着心理描写的加强和意识流小说的兴起，西方文学明显内倾。内向的文学遵循人的意识、潜意识和无意识等不受三维空间和时间的一维性制约的特点，打破了传统小说的叙事性、纵向性。现在、将来、过去可以同时或颠倒、错位出现,回忆、梦境、幻觉、想像任意交织。在现代欧洲小说中，乔伊斯的《尤利西斯》(1922)和普鲁斯特的《追忆似水年华》(1913—1927)称得上是率先在艺术时间上有重大突破并且影响深远的作品。

在墨西哥，鲁尔福和富恩特斯的作品代表着一代作家的形式探索。鲁尔福的创新完全是由时间切入的。因为运用的是“死去”的、静止的时间，鲁尔福的作品给人以空前的窒息感和撞击力。富恩特斯将时间和结构探索合二为一，创造了令同时代世界作家叹服的心理结构形式。

不言而喻，小说不仅是语言和时间的艺术，而且也是结构的艺术。虽然时间和结构密切相关（在传统小说中，时序和结构几乎是可以画等号的），但却不能涵盖结构。本世纪二三十年代以来，尤其是随着拉丁美洲小说的崛起，结构艺术已愈来愈成为一种艺术，具有相对的独立性，或可说是相对独立的审美价值，尽管在具体作品中，它(们)愈来愈同内容完美统一，"是内容的骨骼，而不仅仅是它的外衣"（科塔萨尔语）。

很显然，结构是小说内容和形式（指总的形式）最终达到完整统一的契机，是小说形式的核心。换言之，小说的构思过程也即小说结构形式的设立过程。因此，结构不等于单纯的故事框架，它意味着作家对生活的审美把握，是从产生内容的构思中产生的，是具有实在内容的形式。

但是，传统小说结构的形态大都比较单一，今天的作家常冠之以"封闭"。所谓"封闭式"结构大致分三种，即以回顾往事为主的情节结构"回顾式"或"内省式"，以高潮与结局为主、回顾或内省为辅的情节结构"终局式"和具有开头、高潮、结尾的"三段式"。这些"封闭式"结构是传统小说观念的体现，是由传统小说的情节内容决定的。长期以来，人们习惯地把小说同故事等同起来，因而没有故事便不成其为小说。迄 19 世纪末止，小说大都具有完整的故事情节，完整的故事情节必定要有"圆满"的结构布局。由于这种"圆满"的结构布局，叙述者便显得无所不知，无所不能。同时，也正是由于这种"圆满"的布局，结构便没有多少艺术性可言。反正只要有声有色、有始有终地把故事讲出来就行。于是讲究起、承、转、合成了写好小说的关键。现当代作家已不再满足于此。他们认为生活并非如此，生活是多样的、开放的、纷杂的，人的大脑活动方式更是这样。而"封闭式"结构受制于小说思维的单一、平直定势，很多地方与戏剧"三一律"相似，难以展示生活的多样性、复杂性。于是，针对"封闭式"结构，产生了各种各样的"开放形态"、"开放布局"。

一般认为"开放式"结构不仅指作家在主体构思、程序设置、情节处理方面的自由,而且包含着读者有"再创作"的余地。但事实上,"开放式"结构本身并不能给作者和读者带来自由。相反,作为文学观念和技巧、创作主题和题材"开放"的结果,"开放式"结构需要作者下更大的功夫去设置，读者花更大的力气去适应，还是那句老话，无论什么作品，如果不只是为了让评论家们去啃上 300 年或进行纯形式表演，总要展示某种主题、塑造某种形象、渲染某种氛围，总有某种作者认为是最能表现主题、塑造形象、渲染氛围的结构形态；无论什么作品也总蕴含着作家对生活的审美把握，读者在那里所看到的也总还是作家根据自己的主观认识和意志撷取的创作素材——消化过的食物,打着时代的、民族的、个人的烙印。

由于小说结构被普遍地视为小说艺术形式的关键所在，世纪中的墨西哥小说家几乎无例外地为有合适的布局、美妙的框架、奇谲的形态而挖空心思。

与小说结构形式密切相关的是叙述角度。鉴于客体无限、认知有限的认识，传统小说高高在上、洞察一切的叙述者的地位崩塌了。前面说过，传统小说的圆满的情节结构和叙述者的至高无上地位忽视甚至无视读者的主观能动性及其各不相同的道德标准、审美个性等等，把一切嚼烂了、消化了塞给读者。殊不知所有文学作品最终都由作者一文本一读者三者共同完成，过去是这样，现在更是如此。换言之，所有文学作品的价值都建立在三者的基础之上。不光是莎士比亚"说不尽",一百个读者就会有一百个塞万提斯、一百个狄更斯或曹雪芹。基于这种认识， 20 世纪产生了以读者为中心的接受美学，改变了以揣摩作者意图、判断作品功能为目的的、延续了上千年的释读方式。于是不但本文效应不能完全替代作者意图了，而且连作者和叙述者的关系也"破裂"了。叙述者的"万能"地位动摇了、崩溃了,取而代之的是"受权有限"甚或"无能为力"的人物——叙述者。

于是,小说中第一人称叙述者较过去明显增多。其所以如此的原因,除了心理描写的增强,还有叙述者的人物化倾向。于是,过去的"他想"被现在的"我想"取而代之。可别小看了这一个"我想",它把叙述者(有时甚至还包括作家)、人物和读者的距离一下子拉近了,把叙述者、人物和读者摆在了同等重要的位置上。此外,叙述者的第一人称化有利于造成(其实是常常导致)多名叙述者(多个"我"或"你""他")并列转换的多视角、全方位态势。

必须十分强调的是,世纪中墨西哥小说的形形色色的形式技巧的嬗变与突破大都富含现实基础。也就是说,现实主义始终作为一种底蕴存在于形形色色的思潮流派,且不说"魔幻现实主义"、"结构现实主义""心理现实主义""社会现实主义"等重要流派无一例外地"打着"现实主义的旗帜。即便是那些以形式探索为主要目的的作品,也或多或少地关注着墨西哥、拉美抑或人类的命运。还是那句老话:人是不能拽着自己的小辫离开地面的。广义的、开放的现实主义精神是谁也回避不了的。所谓"无边的现实主义"就是这个道理。世纪中墨西哥小说所遵循的恰恰是这种扩大了、开放了的现实主义,而不是传统的、单调的、僵死的现实主义——整个20世纪的西方文学又何尝不是如此。它呈现在我们面前的"现实主义"种种显然是对源远流长的现实主义的演变与发展,是深化、拓展了的现实主义在不同视角、状态所显示的不同形态。不消说,现实是发展的、变幻的、没有绝对定义的,作为其真实反映(或写照或表现或再现,等等)的现实主义当然也应该是发展的、变幻的和没有绝对定义的。

与此同时,无论人离不离得开现实,世纪中的墨西哥小说也确确实实有着反现实主义骚动、反现实主义倾向。但是,到了七八十年代,传统现实主义明显回归。历史小说、侦探小说和新写实小说急速崛起。这也许又印证了那个规律:文学像摆锤,始终摇摆于现实与幻想之间,向任何一方撼动,都会产生相应的反弹。这也是一

种惯性，印证着物极必反的原理。

于是，老的回归、新的融合。一种更为广泛的大杂烩、多元化、无主流文学时期迅速到来。

第六节 世纪中诗歌

世纪中的墨西哥诗坛虽然不像同时期墨西哥小说星空那么红火，那么灿烂，但确也是名家林立、佳作纷呈。20 年代以前出生的不少诗人如奥克塔维奥·帕斯、萨尔瓦多·诺沃、托雷斯·波德特、何塞·戈罗斯蒂萨、卡洛斯·佩利塞尔、阿利·丘马塞罗等创作精力仍盛，二三十年代出生的新一代诗人也已悄然崛起。

一、埃尔南德斯·坎波斯

豪尔赫·埃尔南德斯·坎波斯（1921— ）出生在墨西哥城，曾在圣卡洛斯学院学画，毕业后在罗马从事翻译工作，同时开始文学创作；50 年代回国，就职于墨西哥国家美术学院，并着手写小说。他的第一部小说叫《华尔兹》（1954）。也许是因为作品算不得十分成功，他又由小说返回诗歌。他的诗作大都充满怀旧感和淡淡的忧伤。主要作品有《土地寓言及其他》（1946）、《致当所致者》（1961）等。

批评界比较看好的是后者，其中尤以长诗《总统》最受欢迎。此诗一反忧伤惆怅的笔调，用相当激烈的形式抒发了诗人对历史、时局、社会、权力的感受：

……我冷我好冷
是什么这么冷？
是手枪
是枪口

……
黑暗中
双手在颤抖
口中苦涩难忍
滚开,警察!
……
火车在远方噗 哧 噗哧噗哧地喘息
我们围坐在兵营篝火旁
屁股下垫着枕头
疲惫不堪
肚子里有龙舌兰酒
在结冰
……
胸膛在燃烧

那是个难明的长夜
1924 年 6 月的一天
你我还都是顽童
人们起义了……
嘣 叭,嘣叭叭,嘣嘣叭!

我们逃到了山上

作品从基督徒之战写起，一直写到 60 年代，表现了墨西哥近半个世纪社会的混乱和政局的动荡、政府的腐败、政治的残酷，在读者中有过广泛的影响。

二、波尼法斯·努尼奥

鲁文·波尼法斯·努尼奥(1923— ）长期从事拉丁文教学，

深受古希腊罗马诗人的影响，同时注意兼容古印第安诗歌的奇特意境。他的早期作品大都简洁明快，富于哲理，具有明显的古典美，后期作品注重结构形式，一部作品往往由一首长诗加上一系列“变奏”组合而成。主要诗集有：《天使之死》(1945)、《形象》(1953)、《魔鬼与日子》(1956)、《权杖与王冠》(1958)、《贫民之火》(1961)、《七剑》(1966)等。

其中，《贫民之火》流传最广。作品愤世嫉俗，倾向鲜明。譬如《乞丐》：

胸中充满仇恨
恨不能用飞奔的石块
打下他的门牙舌头

除了一无所有，你还剩什么？
谁记得你，谁理睬你？

何时再有曾经？
永远不会

饥渴的嘴，饥渴的柳
流动的盐，静止的墓
雨水不断，如龙似蛇
你失去了房子，你一无所有

像无主的动物一样清贫……

三、加西亚·托雷斯

海梅·加西亚·托雷斯(1924—)17岁开始发表作品，后从事外交工作多年，曾出使希腊等国，生活经历比较单纯，作品严重

脱离现实，热衷于表现悠远、虚幻的境界。其主要诗集有《小弟弟》（1953）、《夜跑》（1954）、《空气之州》（1956）、《黑泉》（1961）、《战士之国》（1962）、《一切待言》（1971）、《流言》（1980）和诗歌总集《太阳黑子》（1988）等。

由于加西亚·托雷斯崇尚想像、注意音韵节奏，也便不乏脍炙人口之作。比如《巫婆》：

> 人们叫她巫婆
> 因为她能梦火
> 还有你的命运
> 从你身躯经过
> 总是默默行走……
> 也会放声痛哭
> ……

没有惊天动地的题材，没有深不可测的话语，有的只是“孩子们的议论／他们叫她巫婆”，平淡中透着神奇。

加西亚·托雷斯还翻译了大量现当代英语、法语诗歌。

四、杜兰

马努埃尔·杜兰（1925— ）是西班牙移民，1939年随父母流亡至墨西哥。他在墨西哥受到良好的教育，大学毕业后赴美深造，后留在耶鲁大学讲授文学，早年以评论为主，50年代中期开始诗歌创作。其主要诗集有《围城》（1954）、《蓝鸽》（1959）、《人生之地》（1965）等。

杜兰的作品多以日常生活中司空见惯的事物为题材，涌动着变腐朽为神奇的欲求。譬如他的《桥》，他的《雨》，他的《风》，他的《石》，等等，等等，都是见多不怪、俯拾即是之物，但到了他的笔下，却呈现出另一种质感，另一番意味。

下午的雨下个不停，
闪电自天而降，
我疯狂而又疲惫地
奔向自己，
闪电匆匆而去，
从云端溜至街头水坑，
像一棵枯叶落尽的大树，
充满无意识的苦痛。

——《雨》

天空赤身露体，花园在阴暗处呻吟，
一切呼叫着疯狂地旋转。
我蹑着脚寻找无形的门洞，
狂风掀起的泡沫将我围困。

空间在忍耐，在崩裂，在消解。
很好 我感觉着它，追逐着它，战胜着它。
我们面对着面：像一对仁慈的敌人，
那么顽固，那么癫狂，那么愚钝，昂首挺胸。

——《风》

这些诗由外向内，再由内向外，似狂风暴雨惊涛骇浪。但也有一些诗写得哀艳缠绵，仿佛小鸟啁啾。

五、萨比内斯

海梅·萨比内斯（1925— ）与众不同，他出生在商人家庭，从小与文学无缘，长大后又子承父业，外出经商，四海为家。也许是命中注定，也许纯属偶然，在商海中沉浮的他居然爱上了诗。

他靠天赋写诗，作品也多为即兴之作。这反倒使他别有了一种风格 没有窠臼，不落套路，兴之所至，情之所至，并有明显的口语

化倾向。比如：

我不敢肯定，但我猜想，
一个女人和一个男人，
有一天突然相恋，
就会愈来愈离群。
于是心会说旁边没人，
大地上惟独你们，
不停地互相吞食。

整个过程都寂静无声，
就像光明进入眼睛。
爱使你们融合，
宁静中你们互相充实。

天天都拥抱着苏醒，
心想自己拥有一切。
注视着对方的裸体，你们知道了一切。

——《我不敢肯定……》

他的主要作品有《时间口语》(1950)、《指示》(1950)、《茫然》(1956)、《周记及散文诗》(1961)、《诗选》(1962)、《恶时辰》(1972)、《散歌》(1981)等。

六、塞戈维亚

托马斯·塞戈维亚(1927—)出生在西班牙，1940年移居墨西哥。曾与安东尼奥·阿拉托雷及加西亚·蓬斯联手创办《墨西哥文学杂志》。他写过小说(《第一个哑巴》,1954)和古典诗体剧(如《星光下的萨莫拉》,1959)。主要诗作有《暂时的光》(1950)、《显现》(1957)、《七首诗》(1958)、《这里的光线》(1959)、《太阳及其回

声》(1960)等。他的早期作品体现了流亡者对故土的怀念和对美好未来的向往，触角常常从黑暗伸出，像饥婴渴望母乳一样渴望光明 后期作品趋于舒缓,以爱情主题为主。

白色浸润着你，
还有你的胸脯：
你冰清玉洁。
一片阴云降临，
覆盖你的躯体：
你深不可测。

——《白色浸润着你》(1966)

七、纳瓦

台尔玛·纳瓦(1931—),当过记者,办过杂志,是五六十年代最有活力的女诗人之一。1962 年获拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德奖。她的作品大多表现爱情主题，认为在现代文明的沙漠中，惟爱情能拯救我们，使我们获得喘息。主要作品有《我在此等你》(1957)、《梦的遗孤》(1964)、《蜂鸟 50》(1966)等。

她的作品具有普遍的口语化倾向,比如《来吧》：

来吧
帮我把寸心存入这本百科全书
它会带我随时将你翻阅
赶走忧愁
来吧
帮我忘记
不再徒劳找寻
你的目光从我脸上游离
分分秒秒都在变异

帮我忘记我们的孤独的美丽
像发情的野兽旁若无人
如果你肯帮我
我答应从此不再找你
无论是镜子里还是咖啡中

八、蒙特斯·德·奥卡

马可·安东尼奥·蒙特斯·德·奥卡(1932—)当过校对、编辑和记者,1959年获比亚乌鲁蒂亚奖。他的作品充满了幻想的力度,讲究偶合和象征。他是位多产诗人,出版了二十余本诗集,其中主要有《巴比伦废墟》(1953)、《信仰的对立》(1955)、《证明册》(1956)、《不及的太阳》(1961)、《热情的建立》(1963)、《伊甸园》(1964)、《古泉》(1966)、《自传》(1967)、《笛心》(1968)、《借火》(1968)、《诗集》(1971)、《爱叫什么叫什么》(1974)、《语言荣誉》(1979)、《新账及其他》(1983)、《来去》(1986)、《黄夜》(1986)等。

《记忆背后》是60年代一首很有影响的诗,具有超现实主义的激情、创造主义的神韵:

跪坐在母亲腹中
我默默地祈祷
从她温馨的裂缝
透进一线光明
我不知现时几何
但却能感到她的微笑
于是地中海的烈火
穿过岁月进入我的骨体

那是不可预言的黎明
贫困和奢华并存

从你关闭的窗口
我听得见卵石的回音
多少个月我跪坐不起
为我的武器守灵
计算着割断极夜的时辰
和不朽的叹息

突然我抓住了生命
用我幼小的双手
它们只能抱住一枚鸽蛋
当我正游戏千百种感觉
一束迷人的金光
把我推向另一生命

纤细的头发透明的双腿
吸引了生命的路灯
于是我将她拽到了嘴边
用我的蒸汽将她抱紧
从此我深深埋进幸福的梦境
就像第一次感受空气

九、巴努埃洛斯

胡安·巴努埃洛斯(1932—)毕业于墨西哥国立自治大学文哲系，曾在多家出版社当文学编辑。他的作品题材广泛，有较强的探索意图,主要诗作有《世界之门》(1960)、《我在墙上写作》(1965)等。

《谈情说爱的地方》是一首脍炙人口的短诗,至今仍在传诵：

致男人、女人，
致不想孤寂的你们，

致秋水一样安宁的变色龙丈夫，
致胆怯的空气（笼中的小鸟），
致我梦呓时酣睡的人们，
致广场上坐售沉默的夫人；
说几句心里话，
用共通的爱的心声；

致果实中梦想的孩子，
致夜夜低吟无词之曲的众生——
通过死亡与死亡共存；
请你们面向生命
像纯洁少年将苹果奉献，
我愿变作一只火盆
帮你们驱赶冬天的寒冷，
因为有一个女孩她睡在我的身边

我热爱整个世界和所有生命。

十、萨伊德

加夫列尔·萨伊德(1934—)生于蒙特雷市,曾从事企业管理工作。他的早期作品模仿过西班牙黄金世纪诗人贡戈拉和“二七年一代”,稍后转向即兴诗,追求有感而发和有的放矢。作品多短小精悍。比如《维纳斯的诞生》：

你从水中捞出
洁白无瑕，
你的长发还在河里飘扬
风推着你，浪牵着你，
像黎明，在浪花里安宁地升起。
就这样，带着清晨的寒意。

就这样，幸运将包容全身。

又比如《最后的辉煌》：

最后的辉煌
将还给你失去的一切。

最后的辉煌
将守护那忘却的废墟。

最后的辉煌
和玉石粉末般的羊群。

其主要诗集有《纳西索和阿德里娅娜的寓言》(1958)、《继续》(1964)、《裸泳滩》(1969)、《致命的实验》(1973)等。另有文学评论及专著多种。

十一、贝塞拉

何塞·卡洛斯·贝塞拉(1937—1970)出生在美丽的维亚埃尔莫萨,是位建筑师。他的作品像古典建筑一样沉稳、从容,既有巴罗克风范,又明显地受到惠特曼、瓦莱里、巴列霍、达里奥等近现代欧美诗人的影响。主要诗集有《黑色字句》(1965)、《冰冠》(1966)、《事物之关系》(1967)和《秋天横扫岛屿》(1973)。

十二、塞佩达

埃拉克利奥·塞佩达(1937—)既是诗人又是小说家(另见第七章)。前期以写诗为主,发表有《夜的太阳》(1960)、《伊塞拉》(1962)、《战友》(1963)、《调皮关系》(1965)等诗作。

塞佩达出生于印第安人集居的恰帕斯州，是“恰帕斯派”作家的重要代表人物。他的作品风格纯朴，散发着浓浓的乡土气息。

十三、阿里吉斯

何梅罗·阿里吉斯(1940—)是相当早熟的诗人,15 岁开始发表作品,23 岁摘取比亚乌鲁蒂亚奖桂冠。此后他笔耕不辍，出版了近 20 本诗集，其中较著名的有《红色缪斯》(1958)、《出壳的眼睛》(1960)、《艰难仪式》(1963)、《王朝以前》(1963)、《看她睡觉》(1964)、《蓝色空间》(1969)、《小诗人》(1971)、《烧船》(1975)、《活着为了观看》(1977)、《制造死亡》(1982)和《天堂新探》(1990)等。此外,他还著有小说多种(见第七章)。

十四、其他诗人

世纪中涌现的其他重要诗人何啻十数。尽管篇幅所限，不能一一介绍,但是有些名字却不得不提,譬如女诗人瓜达卢佩·阿莫尔(1920—),她的作品富有女性的敏感与温馨;埃克托尔·阿萨尔(1930—),从诗集《逗留》(1951)到剧本《维克托王》(见第七节)都充满了激情;伊萨贝尔·弗拉伊雷(1934—),她娴熟的技巧和女性特有的视角一直受到帕斯等著名诗人的好评;塞尔西奥·蒙德拉贡(1935—),一开始就玩起了博尔赫斯式的神奇:"我是另一个";弗朗西斯科·塞万提斯(1938—),用近乎罗曼采(谣曲)的格调把我们带到了堂吉诃德甚至更早的年代;奥斯卡·奥利瓦(1938—)"像个捡破烂的",把人所视而不见的东西发现给人看;帕切科(见第五节)是位小说家,但同时更是位诗人,他的诗作艰深而富于变化，对当代墨西哥及整个西班牙语诗歌的发展产生了推动作用。

第七节　世纪中戏剧

小说和诗歌的繁荣使五六十年代的墨西哥戏剧黯然失色。尽管乌西格利等老一辈剧作家不遗余力，常有新作推出，但墨西哥(其实又何止墨西哥)的剧坛已始现冷清。而且，随着电视的崛起，惨状将愈来愈甚。

不消说，电影，尤其是有声电影的诞生，几乎宣告了戏剧末日的来临。四五十年代，戏剧衰落始现端倪。仅墨西哥城，剧院由二三十年代的 40 余家猛跌至 40 年代末的十几家。而且观众的兴趣急剧转移，仅有的十几家剧院也常常是门可罗雀。

然而剧本还是有人写，剧作家还是有人当，戏也总还是有人看。戏剧毕竟是演员和观众的面对面的交流，演员有即兴发挥、有再创作的可能；观众有直接参与、身临其境的感觉。也许这就是戏剧至今衰而不亡的重要原因。

埃米利奥·卡尔巴伊多(1925—　)也许是世纪中产生的最重要的墨西哥剧作家，他仿佛生来就是搞戏剧的，从小富有表演欲。1948 年他创作了第一个探索性剧本《中间地带》，获得成功，从此一发而不可收，接二连三地推出了二十多个剧本，而且绝大部分被搬上了舞台。其中影响较大的有《三重鏖战》(1949)、《罗莎尔巴和钥匙保管员》(1950)、《龟之梦》(1955)、《愤怒的一天》(1962)、《秃毛鸡别叫》(1963)、《胡安娜我向你起誓》(1965)、《也说玫瑰》(1965)、《梅杜萨》(1968)等。他的作品常常从最不引人注意的日常生活的点滴小事落笔然后引出戏来，有一种化腐朽为神奇的想像力和穿透力。此外，他的作品富于变化，从开始的形式探索到后来的关于戏剧本身的思考，无不表现出强烈的追求欲和自我超越意识。《也说玫瑰》被认为是他的代表作，此作的切入点也是最普通不

过的：玫瑰。两个小主人公波罗和塔妮雅情窦未开但却已经萌发了对爱情的朦胧憧憬。他们的话题围绕玫瑰展开，并不断引出戏来（包括他们的长辈、他们的老师对玫瑰的看法）。戏从玫瑰生发开去，直指最实在、最基本的生存问题。作品希望表达的是：每一个人物、每一个观众、每一种生活是一片花瓣，戏剧、世界、人生便是由无数这样的花瓣组成的绚丽多彩的玫瑰。作品没有高潮，但却充满了幽默的对话和生动的小插曲、小场面。

此外，卡尔巴伊多还著有小说《空盒》（1962）和文学评论多种。

和卡尔巴伊多一样，埃克托尔·阿萨尔（1930— ）也是位多才多艺、很有造诣的剧作家。他于50年代初发表过两部诗集，之后便转向戏剧，在剧坛叱咤风云凡40年，留下了不少精品、佳作，1958年获比亚乌鲁蒂亚奖。他的主要作品集中在50年代末和60年代。像《陶器匠》（1959）、《瘦牛》（1959）、《和平》（1962）、《奥林匹克》（1962）、《梗概》（1963）、《苦乐之洁》（1968）等都曾引起过不小的轰动。进入70年代后，阿萨尔仍不时有新作推出，但创作频率明显减缓。1973年的《火之阿萨尔》和1981年的《维克托王正传》继续保持着他注重戏剧性的特点，意欲给七八十年代更趋沉寂的墨西哥剧坛带来生机。

费德里科·S·因克兰（1910— ）是"半路出家"。他毕业于加州大学电机系，之后一直从事电机设计工作，与文学本不相干。但他又从小嗜书好读，对戏剧则情有独钟。1950年，他突发奇想，拿起笔来写了第一个剧本《电石之光》，不想竟获得巨大成功。于是，他"本末倒置"，全身心地投入创作。先后推出了《决斗》（1951）、《湿剑》（1951）、《伊达尔戈神父》（1953）、《今天她请客》（1955）、《傍晚的欲望》（1956）、《拉乌拉的最后一夜》（1957）、《可悲的早晨》（1957）、《黑眼睛的神学院学生》（1958）、《一个叫科尔德丽雅的斯芬克斯》（1968）、《这扇门后》（1959）和《弗丽达·卡洛》（1970）等。他明显不同于卡尔巴利略和因克兰，他不像前两位接受过系统的

文学训练、基础扎实。但他有他的长处，他没有框框，没有束缚，可以随心所欲。因此，他的作品常常能出人意料，使人在觉得“不像”的同时不得不叹为观止。

乌戈·阿尔圭耶斯(1932—)也是位多产作家,迄今发表剧作达二十余本之多。其中不少被搬上舞台，有的还被改编成电影或电视剧或电视系列剧。他的剧作大都沉重而富有幻想色彩，黑色幽默是贯穿几乎所有作品的一种基调。他的主要作品有《奇人》(1957)、《乌鸦着丧服》(1958,4 年后被搬上银幕）、《编织神奇的人》(1963,同年被搬上银幕)、《堂娜恐怖》(1963,同年被搬上荧屏，1970 年搬上银幕)、《寂静的廊》(1967)、《着魔者夜闹》(1967)、《梅德娅和梦中来客》(1969)、《红色月光下的夫人》(1970)、《黎明的黎明》(1971)、《宗教法庭大法官》(1973)、《火神的仪式》(1981)、《女吸血鬼》(1983)、《野鸡》(1986)等。

卡洛斯·索罗尔萨诺(1922— ）出生在危地马拉,1939 年移居墨西哥,1948 年获文学博士学位，又曾在巴黎等地进修戏剧，基础扎实、功底深厚。他的作品多取材于神话传说和宗教题材，是对二者的重构和戏谑性表现。主要作品有《贝阿特里斯夫人》(1952)、《死亡之光》(1952)、《巫师》(1954)、《上帝之手》(1956)、《木偶》(1958)、《十字架》(1958)、《天使之梦》(1960)、《普查》(1962)、《假魔鬼》(1963)等。

阿莱汉德罗·加林多(1906—)是世纪中墨西哥剧坛的‘迟到者”。他出生于世纪初,但 40 年代才开始步入文坛，颇有大器晚成的气度。他不慌不忙，自始至终我行我素，既不随波逐流也不自我懈怠。他的作品保持了传统戏剧的诸多因素，以不变应万变，倒也颇受一些观众的欢迎。主要作品有《没有桂冠的冠军》(1945)、《其中一家》(1948)、《下楼梯》(1948)、《四个对全世界》(1949)、《堂娜裴菲达》(1950,根据 19 世纪西班牙作家加尔多斯的著名小说《裴菲达夫人》改编)、《湿背》(1953)、《费尔南德斯一家》(1954)、

《基督 70》(1969)、《灼热的夏天》(1970)、《女人作弄男人》(1971)，等等。

巴勃罗·萨利纳斯(1926—)是唯一来过中国的墨西哥现代戏剧家。他出生在墨西哥城，受过正规的教育，曾在墨西哥国立自治大学文哲系攻读戏剧，毕业后一直从事戏剧活动。其作品倾向于表现两个端点：印第安美洲和现实生活。在现实题材方面，对价值观、道德观的变化以及代沟、女权等问题尤感兴趣。主要作品有《圣贝尼托的脐带》(1956)、《社会形象》(1958)、《灰色小矮人》(1958)和 60 年代的《迪索克王》、《玛斯特拉》、《喵小调奏鸣曲》和《猎取爱情》等。

其中影响较大的有《社会形象》和《玛斯特拉》。前者是表现现代爱情的，反映了两种价值观的碰撞与化合。此作一直到 80 年代才被“发现”并搬上舞台。个中原因除了作者与演艺圈的关系而外，主要在于五六十年代反映此类问题的作品较多，而较为激烈的要数“波段小说”。相形之下，《社会形象》显得有些温吞乏力。但是到了 80年代末，随着一个时代的彻底过去，人们受怀旧心理的驱使开始回过头来怀念以往，并从女主人公身上找到了非常值得怀念的东西：关心自己的形象、注意别人的看法以及腼腆、羞怯和对贞操的重视、对异性的神秘感等。中国青年艺术剧院于 1989 年 2 月将该剧搬上舞台，得到了有关方面和观众的普遍好评。

《玛斯特拉》是出富于想像的历史剧，表现了古印第安时期特斯科科国王特索索莫克之子内查瓦科约特尔的过人才华与勃勃野心。

路易莎·何塞菲娜·埃尔南德斯（另见第五节）是世纪中仅有的几位女戏剧家的杰出代表，她的作品多为家庭悲喜剧，充满了乡土气息。主要作品有《门外下着雨》(1952)、《模范药店》(1953)、《聋哑人》(1954)、《掉下的果实》(1956)、《精灵》(1956)、《真正的客人》(1958)、《戒指的故事》(1961)、《机缘大街》(1962)、《舞蹈》(1971)、

《叛教》(1978)、《某些事情》(1980)、《耶路撒冷》(1985)、《如此夜晚》(1988)等。

其他重要剧作家还有玛尔加里塔·乌鲁埃塔(1913—)、拉法埃尔·索拉纳(1915—)、F. S. 马央斯(1925—)、安东尼奥·贡萨莱斯·卡巴耶罗(1931—)、马鲁萨·维拉尔塔(1932—)、玛尔塞拉·德尔·里奥(1932—)等。乌鲁埃塔的作品主要有《永远的疑惑》(1959)、《格鲁乎》(1961)、《狗先生》(1961)、《小胡安门勃里略》(1964)、《胡安娜·伊内斯·德拉·克鲁斯修女》(1969)等 索拉纳的作品主要有《黄金岛》(1952)、《也应有女主教》(1954)、《伊瓜拉计划》(1955)、《形象与形似》(1957)、《除夕拼盘》(1963)等 马央斯当过记者,写过诗,主要剧作有《卑鄙的四重唱》(1962)、《小聪明》(1968)、《怪谲的迷宫》(1971),1971年获危地马拉"羽蛇勋章"贡萨莱斯·卡巴耶罗的主要作品有《烦恼的小姐》(1960)、《一个清纯,两个太咸》(1964)、《我的孩子,尼罗》(1964)、《芦苇城》(1973)等,此外他还是个很有名气的画家 维拉尔塔的主要作品有《惩罚》(1957)、《迷失方向者》(1958)、《最后一字》(1960)、《9》(1965)、《关于鼻子》(1966)、《今晚我相爱》(1970)等 德尔·里奥的主要作品有《骗地》(1957)、《迷拉利纳》(1964)、《抹布的儿子》(1966)、《克拉乌迪娅和阿尔诺特》(1966)和关于肯尼迪之死的幻想剧《章雨》(1970)等。

其他值得一提的剧作家有影星卡洛斯·安西拉(1929—)、音乐家恩里克·巴耶斯特(1939—)以及常来客串的诗人诺沃和小说家莱涅罗等。

第七章
七八十年代

进入 70 年代以后,墨西哥及整个拉丁美洲的文学转入"爆炸"后的沉寂。当然，这种沉寂是相对的，它与五六十年代石破天惊般轰动世界的主义、流派的盛极而衰有关。同时西方文学的全面"滑坡"对墨西哥及拉丁美洲也不无影响。此外，集团的解体（如加西亚·马尔克斯与巴尔加斯·略萨分道扬镳、势不两立，科塔萨尔、富恩特斯、罗亚·巴斯托斯等人彼此疏远"浪迹天涯";"波段小说"家们也已长大成人各奔东西……）、个性化色彩的加强以及电视的普及等等，都是导致墨西哥及拉丁美洲文学从巅峰急速下滑的重要因素。尽管文学'爆炸'时期的大帅、主将们仍不遗余力,但毕竟大都垂垂老矣，似有力不从心、江郎才尽之势。

在墨西哥,虽然帕斯、富恩特斯、德尔帕索、思波达、帕切科、皮托尔、阿古斯丁、萨因斯、莱涅罗、加罗、波尼亚托夫斯卡、费尔南德斯、埃利松多、伊巴尔昆戈伊蒂亚、贝尼特斯、加林多、加西亚·蓬斯以及以'半个阿斯特克人'(墨西哥人)自居的加西亚·马尔克斯① 等仍壮志不已且偶有力作推出，但终未能力挽狂澜、再创辉煌。有一些作家如鲁尔福、阿雷奥拉、维森斯等则封笔的封笔,改行的改行。

与此同时，一些作家自以为对成功有了把握，在荣誉面前飘飘

① 加西亚·马尔克斯于 60 年代初定居墨西哥。

然忘乎所以。有的甚至到了大言不惭、目空一切的地步。获奖之余，曲上高楼，弦外有音。当然更多的作家，尤其是抱负不凡的新起作家希望踵事增华，却又谈何容易。

总之，探索的时代、崛起的时代、朝气蓬勃的时代、辉煌灿烂的时代结束了。

随着沉寂（有人称之为"不应期"）的到来，题材的分量增加了，历史小说、报告文学等具有明显现实主义倾向的品种始显魅力。从伊巴尔昆戈伊蒂亚的《洛佩斯的足迹》到萨因斯的《烈火中的少年》到德尔帕索的《帝国轶闻》到富恩特斯的《运动》，涌现了一大批有分量的历史小说。报告文学更是如火如荼。莱涅罗、波尼亚托夫斯卡、贝尼特斯等老作家推出了一系列令时人震惊之余不能不拍手称快的作品，如莱涅罗的《谋杀》、贝尼特斯的《墨西哥的印第安人（1965—1981）》、波尼亚托夫斯卡的《特拉台洛尔科之夜》等等，都曾轰动一时。不仅如此，墨西哥有史以来第一次产生了专业报告文学作家，他们大都从事新闻工作，报告文学成了他们伸张正义、抨击时弊的武器。他们常常自觉不自觉地站在弱者一边，当老百姓的代言人。

卡洛斯·蒙西瓦伊斯（1938— ）也许是墨西哥最杰出的报告文学作家。《保存的日子》（1970）称得上是他的代表作。在这部显得有些冗长的大部头报告文学作品中，蒙西瓦伊斯意欲"穷尽"墨西哥执政党——革命制度党的丑行。作品从人所共知的社会现象如毒品泛滥、嫖娼成风、人心堕落、道德沦丧等等切入，矛头直指最高当局的倒行逆施、腐败无能。作品出版后引起轰动，使不少政界要员大为恼怒。这无疑给作者带来了不少麻烦，但他毫不畏惧，在《失恋》（1976）、《革命制度党》（1979）、《学士①为何发笑》（1984）、《免票入场》（1988）等作品中继续嬉笑怒骂，贬斥不公。

①百姓对官僚的尊称，此处含贬义。

他的其他作品有《自传》（1965）、《雏儿与权力》（1969），等等。

另一位颇有影响的报告文学作家是克里斯蒂娜·帕切科（1941— ）。她一直是记者、电视节目主持人，而且和蒙西瓦伊斯一样，当过专栏作家。她的报告文学作品不像蒙西瓦伊斯那样锋芒毕露，而是富含女人特有的委婉。她善于以情动人，常常能在不动声色的叙述中让人不得不去同情她笔下的那些弱者、去憎恨弱者头上的那些强者。她的主要作品有《为了生存》（1983）、《面条汤》（1984）等，对象大都是些无依无靠的贫民，字里行间充满了同情心，读来催人泪下。

七八十年代的墨西哥文学的另一个高潮是侦探小说的剧增。墨西哥一下子涌现了好几名侦探小说家，其中还有一位女性，即玛丽娅·埃尔维拉·贝尔姆德斯（1916—1988）。贝尔姆德斯从小喜爱冒险故事、侦探小说，长大后结交了不少警探界的朋友。她的作品受爱伦·坡和柯南道尔等人的影响，富有幻想色彩。其主要作品有《死亡的不同理由》（1953）、《夸耀的欢乐》（1971）、《后背遇敌》（1985）和《蚂蚁的愤怒》（1987）等。

为了给方兴未艾的侦探小说推波助澜，P&J出版社于1985年设立了“侦探小说奖”。该奖的第一位得主是埃乌赫尼奥·阿吉雷（1944— ）。阿吉雷早年专攻法国文学，70年代转向小说创作。他的成名作是一部历史小说（《武士贡萨罗》，1980），但使他走进千家万户的却是侦探小说《来自大海的声音》（1986）。作品一反传统侦探小说的倒叙结构和浓墨渲染、层层铺垫手法，用近乎传统小说的情节引读者上钩，然后交待人物的作案动机，使读者在达到高潮之前早已怦然心惊。

阿吉雷的其他作品有《耶稣基督·佩雷斯》（1973）、《剑侠》（1978）、《魔鬼的话》（1982），等等。

这一时期的另一重大特点是女作家的大量涌现。她们在素质上、数量上和影响上都上了一个台阶，其作品足以与男作家们的创

作等量齐观、分庭抗礼。老作家加罗、波尼亚托夫斯卡们仍有新作问世，后起的女作家可以说是数不胜数。

区域文学(包括乡土文学)也重新抬头。这种区域文学显然不同于 30 年代的地区主义文学。这种区域文学的着眼点不是大美洲，而是某个名不见经传的小州、某座被世界遗忘的古老小城，甚至某个人迹罕至的偏僻小村，所表现的内容往往既“藐小”又充满了个性化色彩。较有名的区域文学有不是派的“恰帕斯派”、不成群的“北方文学作家群”,等等。

总之，一个更为个性化、多元化的时代取代了相对群体化的“爆炸”时期,使墨西哥文学呈现出一种前所未有的纷杂、散乱、平静与琐碎。传统与现代、继承与创新,各种题材、各种主题、各种风格、各种形态在这里化合、并存 没有权威,没有标准,没有集团,没有流派,各自为文,各安生理,各尽其能,各得其所。

第一节　主要小说家

进入 70 年代以后，专业作家的数量急剧减少。大多数作家必须依赖别的职业来养活自己。于是，作家的职业愈来愈不单纯，愈来愈依附于别的职业。不仅如此，七八十年代崛起的新一代作家大都是“几栖”的,即可能既写小说,又写诗歌,也写剧本或评论,甚至还涉足影视及其他艺术领域。因此,这里所说的“主要小说家”既指他们在小说领域的地位，也指他们不只是写小说，尽管主要成就在小说。

玛丽娅·路易莎·门多莎(1931—　)当过记者,现在政府机关供职。她的第一部小说《和他,和我,和我们三人》发表于 1971 年,这是一部取材于生活的现实主义小说,叙述了 1968 年学潮的始末及震惊世界的特拉台洛尔科之夜。作者称它为“纪实小说”。事

实上，纪实部分所占比例不大，作品后半部分妙笔生花，将政府屠杀学生的惨案发生地——特拉台洛尔科神秘化了，令人迁思古印第安时期的血祭。何况特拉台洛尔科至今保存着古印第安金字塔遗址。

她的第二部作品是《分别》（1974），具有自传色彩。莱涅罗曾给它高度评价，认为此作可与五六十年代的名家巨制相媲美。小说写一个叫阿乌山西娅(意为别离)的姑娘的一生，其中她的开放、她的性爱占了较大篇幅。小说的成功之处在于它的"叙述角度"(莱涅罗语)①，是一种女性特有的关于情爱性爱的坦诚表露。

门多莎的另一部作品《女作家与狗》(1980)是一部散文化小说。故事情节被缩到了最低限度。它是作者对自己的又一次挑战。她的其他作品有短篇小说集《飞翔的纸眼》（1985）等。

埃拉克利奥·塞佩达(1937—)是诗人，也是小说家。他早期以写诗为主，70 年代起主攻小说。发表有短篇小说集《夜袭》(1975)、《流年似水》(1982)等。1974 年获墨西哥国家短篇小说奖。

塞佩达被认为是"恰帕斯派"乡土作家的杰出代表，作品多从家乡生活切入，写人们的风俗习惯、世态变迁，具有浓郁的乡土气息。

阿尔图罗·阿苏埃拉(1938—)是著名小说家马里亚诺·阿苏埃拉的儿子，从小受到文学的熏陶，长大后便子承父业，写起了小说。他的第一部作品《地狱的尺度》（1973）是部传记小说，主人公便是携他走上文学之路的父亲。作品跨度较大：从墨西哥革命到 1968 年特拉台洛尔科惨案，表现了一个文学家庭的崛起和一次伟大革命（或者是革命理想）的彻底破灭。

他的第二部作品《有个何塞·萨罗梅》(1975）写一个小镇被现

① 莱涅罗：《〈分别〉的存在》，《至上报〈文化副刊〉》，墨西哥，1974 年 11 月 4 日，第 4 版。

代文明毁灭的神奇过程。小说把城市化问题表现得非常可怕，从而把一代人的怀旧心理抒发得酣畅淋漓。

第三部作品《无声的抗议》(1979)回到了60年代。小说的主人公明显"隐退"，粉墨登场的是主人公的故交好友。他们在前台，是鲜活的 主人公(是被告，被关了起来)在幕后，是由他们从不同角度"拼凑"起来的。作品明显影射墨西哥法律的不公和执法人员的徇私舞弊。

他的其他作品有《一个天使之家》(1983)、《语言天赋》(1984)和《数学家》(1988)等。

赫拉尔多·德拉·托雷(1938—)当过工人、剧务和编辑，是当代作家圈里少有的工人作家。他的作品多采用传统的写实方式，把生活中的故事"原封不动"地说给读者听。其主要作品有短篇小说集《复仇者》(1973)、《马克思的老狼》(1990)及长篇小说《总演习》(1970)和反映1968年学潮的《朝霞之死》(1980)等。

赫苏斯·加尔德亚(1939—)，奇瓦瓦人，医生出身。70年代末开始文学创作，第一部作品是短篇小说集《劳塔罗的周五》(1979)。此后，他接连出版了多部长篇小说和短篇小说集，其中影响广泛的有《你看到的太阳》(1981)、《死驴吟》(1981)、《变调》(1983)、《索波尔》(1985)和《世界之光》(1986)等。

他的作品或寓新奇于平淡，富有生活情调；或荒诞神秘，可读性极强。

何梅罗·阿里吉斯(1940—)是诗人(另见第六章第六节)，也是小说家。早期作品多为诗歌，70年代末起改写小说。主要作品有颇具自传色彩的长篇小说《独立夜》(1978)、幻想小说《2000年》(1981)、历史小说《1492年》(1985)和《新世界回忆录》(1986)，短篇小说集《裸泳海滩及其他小说》(1982)、《最后的亚当》(1986)和《世界末日大剧场》(1989)等。

阿古斯丁·蒙斯雷阿尔(1941—)"什么都想干，什么都干

过'(蒙斯雷阿尔语)斗牛、赛车、拳击、记者、编辑,等等。但似乎什么都没干好,除了写作。他写过诗,70 年代末始作小说,著有短篇小说集《生病的天使》(1979)和长篇小说《二手梦》(1983)、《秃侏儒》(1987)等。他的作品色调灰暗,充溢着怀疑主义和悲观主义情绪。

胡安·托瓦尔(1941—)读过化学,当过演员、记者、文学编辑和影视编剧。早期作品受'波段小说'影响,著有表现'嬉皮士'生活的《地下之海》(1967)。70 年代起开始与现实生活拉开距离,创作了《阳台上的少女》(1970)、《一日之创造》(1984)和短篇小说集《块垒》(1974)、《现象记忆》(1989)等。

埃斯特尔·塞丽格松(1941—)既写小说也写诗和评论。她的诗作在中学生中颇有影响,因此被称为'青春偶像派'。小说主要有《窗外一棵树》(1969)、《别的都是梦》(1973)、《二人的光环》(1978)、《时间客栈》(1981),等等。

乌戈·伊里亚尔特(1942—)出生在墨西哥城的一个工程师家庭,毕业于墨西哥国立自治大学文哲系,后留校从事哲学研究。他的作品带有明显的哲学家的味道,而且笔调幽默,出神入化,受到不少大学生的欢迎。其主要作品有《加拉奥尔》(1972,获比亚乌鲁蒂亚奖)、《米诺塔斯塔斯及其家人》(1980)、《逃脱蜘蛛网》(1980)和《戈法手册》(1981)等。此外,他的剧作也相当出色。他的《男子丰乳术》(1972)和《戏剧性玩具》(1984)在墨西哥和南北美洲的不少国家受到欢迎。

塞维里诺·萨拉萨尔(1942—),文学学士,乡土文学作家,著有长篇小说《教堂在哪里》(1984),《世界是个怪地方》(1989)和短篇小说集《流失的水》(1986)等。他的作品反映了新一代作家向本土、家乡、个别回归的趋势。

费利佩·加里多(1942—)长期在政府部门供职。写小说是他"唯一的发泄渠道"。他的作品多为短篇小说。其中较有影响的

有《没有学会的歌》（1978）、《路及其他爱情小说》（1984）、《家庭琐事》(1984)和《水中锚钩》(1985)等。

海梅·德尔·帕拉西奥(1943—),文学博士，1980年发表第一部长篇小说《情侣》,引起普遍关注。小说几乎完全用传统手法写成，描写了两对情侣在五六十年代的生活，洋溢着怀旧情调。他的另一部长篇小说《半生》（1985)则一改前者的运作方式,以相当新颖的结构形式透露了现代人在爱情、人情、人文精神和价值标准方面的迷惘。

何塞·马里亚·佩雷斯一加伊(1943—),哲学博士,曾长期旅居德国。1984年发表第一部长篇小说《客居他乡的艰难》,表现出相当浓重的自传色彩。他的第二部作品《消失的帝国》（1991)则与前者截然不同。这是部相当复杂的‘无主题’’小说,集评论、自传、虚构于一体,令不少读者趑趄不前,望而兴叹。

玛丽娅·路易莎·普加(1944—)9岁失去母亲，是在祖母的照顾下长大的。祖母记性好，能讲许多故事，它们给普加留下了极深刻的印象。普加大学毕业后选择了编辑职业，同时开始小说创作。她的第一部作品是《恨的可能种种》（1978），写6个人对生于斯、长于斯的纳伊罗比的不同看法。作品是以短篇形式结构的，但实际上是一个主题的六个变奏。

她的第二部重要作品是长篇小说《当天空是蓝色的时候》（1980)。这是一部极具乌托邦色彩的幻想小说，语言优美，描写细腻，充满了诗情画意和美好的愿望。但是在另一部作品《恐怖或危险》（1983）中，作家进入了一个截然不同的世界，仿佛故意要与前面营造的胜境形成反差。作品通过四个女人的生活和工作，展示了社会的混乱、文化的衰落和家庭的崩溃。

此外,她还著有中篇小说集《静止的秘密太阳》（1979）,长篇小说《沉默的形式》（1987)和短篇小说集《事故》(1981)等。

帕尔梅尼德斯·加西亚·萨尔达尼亚(1944—1982) 出身名

门,但却英年早逝。他的作品起于“波段小说”《绿草坪》(1968),终于抒情诗集《正午时光》(1975)。其间有短篇小说集《混血儿国王》(1971)和《波段之路》等。他的小说既有矫情之嫌但同时也是对现实社会和一切传统价值观、道德观的清算与反叛。

霍阿金·阿尔门多·恰孔(1944—)出生于中产阶级家庭,受过良好的素质教育,现在是文学教授兼多家文化刊物的特邀编辑。他的第一部作品《长长的日子》(1973)明显受到存在主义哲学的影响。但他在以后的创作中迅速转向,推出了令人击节称叹的《大地上的武器》(1982)和《灾难统计》(1987)等富有幻想色彩的长篇小说。

埃克托尔·曼哈雷斯(1945—)的《失误》(1971)把读者带回到疯狂的摇滚时代。经过一段时间的冷却,已成过去的“嬉皮士”生活在作者富有距离感的笔下又多了一些理由、一些价值和一些美好。在不少读者看来,曼哈雷斯为“波段小说”画了一个完满的句号。

他的其他作品主要有短篇小说集《顺水推舟》(1970)、《并非所有男人都浪漫》(1983)和长篇小说《上帝悄悄走过》(1986)等。

豪尔赫·阿吉拉尔·莫拉(1946—)被评论界称作“德尔帕索第二”。事实上他和德尔帕索毫无关系,相近的是他们的创作风格。这也许纯属巧合,因为阿吉拉尔的第一部作品发表于1971年,而德尔帕索的《墨西哥的帕利努罗》一直要到6年以后才面世。《装着世界的死尸》(1971)写一个游击队员之死,故事很简单,但围绕他的死亡,发生了一系列似是而非的“次故事”,于是故事叠故事,故事套故事,使故事变得极其复杂,小说变得极其艰涩。

他的第二部重要作品是《假如我远离你而死》(1979)。这也是一部在形式技巧上做文章的长篇小说,相近的故事、相似的人物在不同时空中或同一时空中碰撞错位,令人不知所终。

西尔维娅·莫利纳(1946—)毕业于墨西哥人类学学院,70

年代开始写作,第一部作品《早上理应灰色》(1977)是部日记体小说，富有自传色彩和女权主义倾向。她后来的两部作品都是长篇历史小说:《顿的提升》(1981)和《来自北方的人家》(1987)。其他作品有短篇小说集《忘却的书》(1983)和关于童年生活的《锡斗》(1984)等。

玛尔塔·罗夫莱斯(1946—)生于文化历史名城瓜纳华托，毕业于荷兰自由大学社会学系。她的第一部作品《自由记忆》(1979)曾引起较大轰动。这是一部自传色彩相当明显的传统情节小说，写一个才貌过人的少女如何摆脱家庭束缚而获得自由的故事。作品文情并茂，深受少男少女的喜爱，从而使天生丽质的罗夫莱斯一跃而成为不少年轻文学爱好者崇拜的偶像。

埃尔南·拉腊(1946—),工程师,后进修英国文学并在墨西哥国立自治大学文哲系任教。他的早期作品，如《西蒂尔佥》(1981),具有明显的乡土气息,后期作品却充满了"宇宙主义"色彩。主要作品有《同一片天空》(1987)等。

罗贝尔托·布拉沃(1947—)出生在港口城市威拉克鲁斯，肄业于墨西哥国立自治大学经济系，现在墨城一所中学任教。他的文学创作起始于短篇小说，曾获1980年墨西哥国家短篇小说奖。主要作品有《故事从这里走向它的起点》(1979)、《不像你所说的那样》(1981)等短篇小说集和长篇小说《这儿,就这儿》(1983)等。

卡洛斯·蒙特马约尔(1947—)写过诗,从事过文学研究。他的第一部短篇小说集《乌吉尔的钥匙》(1970)一举夺得比亚乌鲁蒂亚奖，从而奠定了他在墨西哥文坛的地位。他的其他作品有长篇小说《血脉》(1977)、《回归的矿山》(1979)、《魔鬼70》(1980)和短篇小说集《诺斯替教故事》(1985)、《黎明及其他》(1987)等。

路易斯·阿尔图罗·拉莫斯(1947—),毕业于威拉克鲁斯大学文学系,第一部作品是长篇小说《维奥莱塔至秘鲁》(1979)。作品发生在一辆长途旅行车上,多数篇幅给予了喝着烈酒,想入非非

的主人公。由于前提是人物喝着烈酒，因此他的回忆、联想等内心独白具有似是而非、似非而是的模糊色彩和真真假假、虚虚实实的游戏成分。

他的其他作品有短篇小说集《时间及地方》(1979)、《老杀人犯》(1981)和长篇小说《墙内》(1983)、《他曾是只猫》(1987)等。

吉列尔莫·桑佩里奥(1948—)曾任墨西哥艺术学院文学部主任，作品贴近现实，是社会主义和现实主义的忠实捍卫者。他的主要作品有短篇小说集《列宁在足球场上》(1978)、《怪怪的故事》(1981)、《爱情宣言》(1980)和《市民》(1986)。

马可·安东尼奥·坎波斯(1949—)律师出身。他从事文学创作纯属偶然，这主要是因为1968年学潮以后所有有关受害学生的案子都遭到了政府的干涉。官司打不下去了，但正义总是要伸张的。于是他想到了文学,于是也便有了他的小说《草民》(1982)、《冬天没有过去》(1985)和《地狱及其他》(1985)等。

安赫莱斯·马斯特雷塔(1949—)记者出身，第一部作品是历史小说《生活拽着我》(1985)。作品从一个女人的独特角度重构了墨西哥革命，令人耳目一新。她的其他作品也大都女人味儿十足,其中《大眼睛女人》(1990)是一个真正的不幸女人的画廊：有寂寞的寡妇、失恋的少女、被遗弃的女人、徒劳等待'意中人'到来的女人,等等。

里卡多·埃利松多·埃利松多(1950—)是80年代崛起的北方乡土小说家。他的短篇小说集《海、沙漠和死亡》(1980)曾受到普遍关注。作品写出了北方的粗犷，北方的贫穷，北方的梦想……他的另一部作品是长篇小说《70个7》(1987)。

劳拉·埃斯基韦尔(1950—)大学毕业后从影,写过电影脚本,但业绩平平。1989年发表小说《沸腾》,大获成功。作品由12个菜谱引发开来，充满了魔幻色彩，是魔幻现实主义与灰姑娘式传统童话的结合。她的第二部小说《爱情规则》即将出版。

路易斯·萨帕塔(1951—),法国文学学士,是个同性恋者,担任过全墨同性恋协会理事。他于1979年发表第一部小说《罗马区的吸血鬼》后一举成名。此后,他连续创作了四部"同性恋小说":《花瓣》(1981)、《韵律》(1983)、《边饰》(1985)和《爱情昨天还在燃烧》(1989)。

贝尔纳多·鲁伊斯(1953—)毕业于墨西哥国立自治大学文哲系,曾在政府部门供职。他的作品受到科塔萨尔、蒙特罗索和19世纪末、20世纪初欧洲小说的影响,主要作品有短篇小说集《死亡来临》(1973)、《彼岸》(1980)、《不停的华尔兹》(1982)和长篇小说《忘掉你的名字》(1982)等。

达尼埃尔·索达(1953—),北方派作家,出生在南加利福尼亚州,作品粗犷雄浑,富有阳刚之气。主要小说有短篇集《无主的玩具》(1985)和长篇《渴望生活》(1980)等。

埃特尔·克劳泽(1954—),犹太移民,发表过诗集《为了歌唱》(1984)、《火和游戏》(1985)、《物质飞翔的地方》(1985)等。小说主要有《给女人的间隙》(1983)、《星期一再爱你》(1987)等。作者笔触纤细而灵敏,是墨西哥当代移民文学中最有实力的作家之一。

阿尔曼多·拉米雷斯(1954—)出生在墨西哥城最大的贫民窟特比托。由于家境清贫,当过洗车工、屠夫、彩票推销员等,未受正规教育。他与文学的机缘来自一个偶然的机会:进电视台当勤杂工。他的第一部作品《亲亲》(1971)便是写特比托社会的,人物多为地痞流氓、小商小贩。作品获得巨大成功。此后他又接连推出了《布》(1977)、《哈里法之夜》(1982)和《金塞涅拉》(1986)等。

阿古斯丁·拉莫斯(1954—)年轻时期积极投身政治活动,曾任墨西哥革命劳工党中央委员。他的小说多取材于社会现实,具有强烈的政治色彩和批判意识。主要作品有《窃天》(1979)、《生活分文不值》(1982)、《趁我记忆犹新》(1985),等等。

卡洛斯·奇马尔(1954—)起先在一家科技杂志社当编辑,

业余时间从事文学创作。他在第一部短篇小说集《给多梅尼卡的一枚炸弹》(1978)出版后转至《艺术周刊》工作。他的作品大都反映下层社会和"黑色交易",有《四个贪杯者》(1983)、《小打小闹》(1987)等。

赫拉尔多·马里亚(1956—)虽然年轻,但已写过不少小说,其中值得一提的有《上帝之后》(1974)、《错位的意识工厂》(1980)、《语言笼子》(1980)、《开始的仪式》(1983)等。然而,使他名噪一时的还是他的电影《秘密》(1981)。

其他同时期的小说家有玛尔戈·格朗兹(1930—)、达马索·穆鲁阿(1933—)、阿尔贝托·达亚尔(1936—)、贝雅特丽斯·埃斯佩霍(1939—)、雷内·阿维莱斯·法比拉(1940—)、安东尼奥·德尔加多(1941—)、豪尔赫·阿尔图罗·奥赫达(1943—)、塞尔西奥·戈麦斯·蒙特罗(1945—)、伊格纳西奥·贝坦考特(1945—)、阿尔贝托·韦尔塔(1945—)、莫里斯·茨瓦尔斯布拉特(1945—)、萨尔瓦多·萨尔达尼压(1946—)、埃克托尔·阿吉拉尔(1946—)、翁贝托·古斯曼(1948—)、赫苏斯·路易斯·贝尼特斯(1949—1980)、阿尔贝托·恩里克斯(1950—)、大卫·奥赫达(1950—)、埃乌塞比奥·鲁瓦尔卡巴(1951)、古斯塔沃·马索(1952—)、大卫·马丁·德尔坎波(1952—)、何尔坦西娅·里瓦斯(1953—)、奥克塔维奥·雷耶斯(1953—)、塞尔西奥·索托(1953—)、费登修·贡萨莱斯·蒙特塞(1954—)、翁辈尔托·里瓦斯(1955—)、埃米利奥·佩雷斯·克鲁斯(1955—)、胡安·维略罗(1956—)、阿莱桑德拉·鲁伊塞利(1956—)、恩里克·阿吉拉尔(1957—)、何塞菲娜·埃斯特拉达(1957—),等等。

第二节　主要诗人

读诗的人少，写诗的人更少。除了帕斯仍坚持作诗而外，不少世纪中走红的诗人不是转向小说，便是投奔了影视。七八十年代崛起的新一代诗人还没有任何峰回路转、柳暗花明的迹象。诗歌陷入了前所未有的窘境。然而，就像前面所说的那样，诗也还会有人读、有人写。

前面提到过的小说家中同时也是诗人的就为数不少，举凡阿古斯丁·蒙斯雷阿尔的诗集《反唱的情歌》(1977)就曾获得广泛的好评。此外像阿吉拉尔·莫拉、卡洛斯·蒙特马约尔、马可·安东尼奥·坎波斯、大卫·韦尔塔、阿尔贝托·恩里克斯等，也都有很好的诗作问世。

海梅·阿古斯托·雪莱(1937—)是应当首先介绍的一位，他出生在诗歌世家，血脉里流淌着著名诗人雪莱的血液。他的处女作发表于60年代，是和其他几位恰帕斯诗人结集发表的。步入70年代以后，他诗兴大发，接二连三地推出了好几本集子，其中较有名的有《焦躁》(1971)、《定义》(1976)、《早熟葵》(1987)等。他的诗作不事装饰，像是一种内心独白，或者侃侃而谈。

鸟叫个不停
用它们的翅膀搅乱宁静
可是突然来了一群翅膀坚硬的乌鸦老鹰
破碎的宁静迅速恢复
小鸟们和树木化作一体
寂静

白天已经来临

——《小鸟》

除了写诗，他偶而也写小说或者剧本或者关于雪莱的专论。

海梅·拉巴斯蒂达（1939— ）信仰马克思主义，写过哲学笔记和社会述评。他的诗作多倾向于表现尖锐的社会问题及令人窒息的城市生活，主要诗集有《题材情结》（1975）、《四季》（1981）和《正当时候》（1986）等。

和阿古斯托·雪莱一样，哈维埃尔·莫利纳（1942— ）也是恰帕斯人。他毕业于墨西哥国立自治大学政治学系，现在《一加一报》当文学编辑。他的主要诗集有《在雨下》（1974）、《为了交谈》（1978），等等，作品多短小精悍，少有20行以上者。

贫穷不是一个名词
火山和路灯
才是
名词
还有你
你的自由
你的气息和房门。

——《贫穷不是一个名词》

事有凑巧，埃尔瓦·马西亚斯（1944— ）也是恰帕斯人。但她毕业于莫斯科大学文学系，回国后一边从事俄罗斯文学研究，一边写诗。她的主要作品有《我走来的脚步》（1988）等。她也是个写短诗的，有感而发，简单明了。

一天晚上
过后我梦见我父亲
把头埋进我的怀里
就像我的兄弟
发出哼哼唧唧的呻吟
身体化作一把扇子

煽起胸中的激情
罪过罪过！

——《弗洛伊德》

阿莱含汉德拉·阿乌拉(1944—)是位多产诗人,已经出版了近十本诗集,比较有名的有《五倍,花》(1969)、《一堆裸体和二十几种死去的自然》(1974)、《回家》(1974)、《心中的鼓》(1975)等。他的作品大多冗长艰涩，颇具波德莱尔风范。

格罗丽娅·赫尔维茨(1945—)出生在墨西哥城,毕业于贵族学校伊比利亚美洲大学艺术系。曾在许多刊物上发表作品，但第一本诗集《莎哈里特》一直到 1979 年才面世。她的诗作潇洒奔放，热情洋溢，如滔滔江水，奔腾不息，而且具有明显的散文化倾向。

埃沃迪奥·埃斯卡兰特(1946—),文学硕士,毕业于墨西哥国立自治大学文哲系，现在墨西哥市政大学任教。他是 1968 年学潮的积极参与者，早期诗歌也多以此为题材，但创作手法方面保持了‘当代派’的先锋色彩,譬如《特拉台洛尔科的镜头》：

诗
是尸体的集结
是黑暗中游荡的鬼魂
起义的学生
肩并着肩
（这是战斗的一页）
扛着武器——
标语牌
他们被钉入了夜的漆黑
……

——《魔鬼日子》(1977)

弗朗西斯科·埃尔南德斯(1946—) 曾多次在国内外获奖。

他的第一本诗集《呐喊是正常的》发表于 1974 年。此后他几乎每两年有一本诗集问世:《照相簿》(1976)、《散架的躯体》(1978)、《犯罪记录》(1980)等等。他的作品题材广泛且不拘形式。有的三言两语像是在自言自语,如《否定》:

很显然
在灰暗的车厢里
写诗
谁都认为
很不正常

但有的作品却一本正经，充满着历史和现实的沉重感。

奥斯卡·王(1948—),华裔诗人,出生于恰帕斯州。70 年代开始发表作品，较有影响的诗集有《我们称作诗歌的东西》(1974)、《假如你面向狂风》(1978)等。他的作品中已经丝毫感觉不到中国文化的影响。

何塞·路易斯·贝尔纳尔(1950—)毕业于墨西哥学院翻译培训中心，已发表诗集《日常之地》(1980)、《致过去的德尔杩》(1982)等。他是残疾人,但身残心不残,擅长爱情诗,笔法直捷,毫不做作:

最简单的不过黑夜
你的蛐蛐儿会叫
于是你我用诗的热情
将两人的脉搏融合
甜蜜的嘴唇相吻
呢声喃喃相随
你发现吗
我们再不是两人。

——《闪烁》

卡洛斯·奥利瓦(1955—)曾在《永久》、《对话》、《墨西哥文化杂志》等多家刊物当过编辑。他70年代开始作诗,1979年获墨西哥青年诗人奖。主要诗集有《瓶颈》(1977)、《远离船舶》(1979)、《虎视眈眈的痛苦》(1983),等等。

其他诗人有恩里克·哈拉米略·莱维(1944—)、卡洛斯·伊斯拉(1945—)、拉乌尔·埃尔南德斯(1945—)、马里奥·德尔备列(1945—)、埃尔莎·克罗斯(1946—)、何塞·维森特·阿纳亚(1947—)、路易斯·罗伯托·维拉(1947—)、海梅·雷耶斯(1947—)、米格尔·安赫尔·弗洛雷斯(1948—)、里卡多·亚涅斯(1948—)、马里亚安赫莱斯·科梅萨尼亚(1948—)、马里亚诺·弗洛雷斯·卡斯特罗(1948—)、路易斯·德·塔维拉(1948—)、伊萨贝尔·吉妞内斯(1949—)、赫尔梅因·卡尔德隆(1950—)、埃内斯托·特雷霍(1950—)、何塞·赫苏斯·桑佩德罗(1950—)、阿尔贝托·布兰科(1951—)、奥拉尔·布拉乔(1951—)、埃克托尔·卡雷托(1953—)、安赫尔·何塞·费尔南德斯(1953—)、乌列尔·马丁内斯(1953—)、马塞罗·乌里贝(1953—)、阿尔图罗·特雷霍(1953—)、弗朗西斯科·希诺霍萨(1954—)、卡洛斯·桑蒂巴涅斯(1954—)、罗兰多·露萨斯(1954—)、里卡多·卡斯蒂略(1954—)、维森特·吉拉尔特(1954—)、维克托·马努埃尔·门多萨(1954—)、卡门·波略萨(1954—)、丹尼尔·洛佩斯·阿库尼亚(1954—)、罗伯托·瓦亚里诺(1955—)、贝罗妮卡·沃尔科夫(1955—)、罗伯托·迪埃戈·奥尔特加(1955—)、布兰卡·路斯·瓦雷拉(1956—)、内利·科塞扬(1956—)、弗朗西斯科·塞戈维亚(1958—),等等。

第三节　戏剧

前面已经说过，随着电影的崛起，戏剧步入了低谷；而今随着电视的普及，戏剧似乎更成了无可挽回的昨日黄花。不管马诺罗·法布雷加斯(剧院老板、导演和著名演员)、豪尔赫·伊巴尔昆戈伊蒂亚、埃米利奥·卡尔巴伊多、维森特·莱涅罗等“大牌明星”怎样努力，硕果仅存的剧院还是日见冷清。剧作家们心灰意懒，回天乏术。因此，七八十年代墨西哥剧坛的情况要比世纪中更糟。可以说，七八十年代几乎没有产生一部像样的剧本，更没有出现大剧作家、大戏剧家。新生力量寥若晨星，较有名气的不过是恩里克·巴耶斯特(见第六章第七节)、乌戈·伊里亚尔特(见第七章第一节)、维尔弗雷多·洛佩斯(1944—　)、卡洛斯·奥尔莫(1947—　)等屈指可数的几位。于是五六十年代无人问津的作品成了抢手货，令戏剧导演趋之若鹜。乌西格利的作品则更是一而再、再而三地被搬上舞台。

总之，墨西哥剧坛后继乏人，处境堪忧。

顺便说一句，七八十年代墨西哥文坛，尤其是剧坛的萧条与时冷时热的政治空气不无关系。明眼人不难看出，1968年的“特拉台洛尔科血案”给墨西哥的社会生活投下了拂不去、吹不散的阴影。文人骚客对国家、对权力产生了普遍怀疑，有关作品不胜枚举。内容有就事论事者，也有类似乎明人方孝孺的回眸“深虑”。

第八章
又到世纪末

世纪末，似乎已经成为西方人的一个解不开的情结。19 世纪末，当英国作家斯蒂文森预言故事行将消亡时，就有许多人随之唏嘘叹惋，罔知所厝；[①] 而在墨西哥召开的第六届国际小说研讨会(1991 年 11 月)上，代表世界三十多个国家的百余名作家、评论家旧调重弹，悲歌慷慨。究其原因，无非有：一、受虚无的后现代主义思潮的影响，二、文学自身发展面临的困境，三、视听艺术的冲击。而这三者又是相互关联的。

从某种意义上说，后现代主义(姑妄称之)的"不确定性"契合了文学的一个本质特征：没有定式、不可穷尽，即所谓"时运交移，质文代变"，"书不尽言，言不尽意"。不是吗？在何为文学这一千古疑问之下，原本就见仁见智，有着许许多多的命题：是摹拟，是表现，是反映，是想像，是虚构，是消解……是一切；但同时它除了依附于语言，受制于时间和空间，听命于政治与宗教、伦理与道德甚至经济与技术之外，毕竟又只是一种再造、一种重构，永远游离于是与不是、有与乌有之间，永远莫衷一是没有定论。另一方面，虽然"诗无达诂"之说和后来的接受美学都早已从受者的角度将文学的另一层意义上的不确定性透视了出来，但作为一种创作方法或原理，其"不确定性"却是近二三十年才由世界的后现代主义作家、理

①见拙著《拉美当代小说流派》，社科文献出版社，1995 年版，270～277 页。

论家们全面展示出来的。

以前所谓的文学‘真实性’或‘真、善、美’的设想大都构筑在肯定符号‘真实性’的基础之上。而‘思、言、文’的等级关系或‘书不尽言，言不尽意”则已经是一种形而上学的符号意义上的道法。如今，随着符号的被解构，文学的“真实性”也就彻底地消解了。

当然，换一种角度看，文学没有完全脱离自然、现实、社会以及相关情景，就像人不能拽着自己的小辫离开地面。否则，文学主潮的生发延承就不会一步步地印合人类的足迹：童年的神话，少年的史诗，青年的抒情，成年的纪实……或者从神本到人本，从外部到内心，从而真正走向了斯芬克斯之谜的终极谜底。

如今，文学的自我发展已经完成，各种形式、各种体裁已经发育成熟，斯蒂文森们、莫拉维亚们、马尔克斯们一次次地预言甚至断言文学穷途末路，已无可为……于是，当现代主义把各种形式、各种体裁、各种内容、各种主题推向了极端之后，文学开始了它的无可奈何的回归、自表和整合。

后现代主义集中体现了世界文学的回归、自表和整合。它指向文学本质的“不确定性”以及它的元文学概念和拼贴机制所导致的意义、主体和体裁界限的消解便是显证。文学从此不再是工具。文学从此不再有意义上的定性。文学否定了自己、解构了自己，成了一种形而上的游戏。

与此同时，影视的铺天盖地是文学有史以来遭遇的最大挑战。当然，这种挑战不是一开始就昭然若揭的。这里有个“前视角”和“后视角’的问题。以前，电影非但从未背离过文学，而且还给文学创作提供了不少可资借鉴的东西。且不说电影对托尔斯泰的启迪如何成为美谈，就是‘蒙太奇’这一项也曾给文学带来勃勃生机。何况，电影甚至后来的电视剧或电视系列剧等，也都定文学于一尊，把自己当作‘银幕(荧屏)上的文学’。曾几何时，电影理论界甚至还大谈电影将永远无法超越文学，因为它明确的时空界限“终究”不

能提供定格分析、反复欣赏的可能性。何况，先入为主，这是最浅显不过的道理。把文学名著搬上银幕荧屏的实际效果与受者的期望值、文学的丰富性之间的差距总能给这一说法提供许多明证实例。但是，随着电视、录像及多媒体电子技术的普及，某些问题得到了几近完满的解决。影视甚至不再像开始那样依附于文学作品。总之是时过境迁，视听艺术不但不再视自己为文学或文学的影子，而且作为一种独立的综合艺术，正最大限度地在功能上取代和超越文学：愉悦、认知、信息、记忆、纪实（尤其是纪实）等等。①

凡此种种，导致了西方文坛"世纪末情绪"的再次泛滥。墨西哥文学无疑受到了它的影响。

进入90年代以来，墨西哥文学除了继续保持七八十年代"回归传统"的势头，开始重新面向生活。鉴于"形式已经掘尽"、"题材已经写竭"，新一代作家不得不回到既平淡无奇又变幻莫测的日常生活以重新构筑自己的认知、审美和表现空间（用中国青年作家们的话说是"重建家园"）。于是上班下班、柴米油盐、谈情说爱、生老病死等平常人平常事成了文学表现的主要对象。

帕斯、富恩特斯、莱涅罗、阿古斯丁、萨因斯、皮托尔、加罗、波尼亚托夫斯卡、加林多、卡尔巴伊多等老作家、老诗人和七八十年代成名的一班作家、诗人及近几年活跃起来的新生代作家、诗人如拉法埃尔·佩雷斯·加伊、安东尼奥·门迪奥拉、毛里修·莫利纳、弗朗西斯科·普里埃托、费德里科·坎贝尔、安赫利纳·穆尼斯一乌贝尔曼、雷贝卡·博曼、拉乌尔·梅希亚·加西亚、弗朗西斯科·索拉纳·奥利瓦雷斯、曼努埃尔·卡佩蒂略、内夫塔利·科里亚、布里昂达·多梅克、佩德罗·安赫尔·帕洛、伊格纳西奥·索拉雷斯、何塞·马里亚·埃斯皮诺萨、赫苏斯·莫拉雷斯·贝尔

①后现代主义的"不确定性"和对符号的解构策略一定程度上挽救了文学。因为，作为一种本质意义上的具象艺术，后现代主义的"不确定性"和符号解构意识是影视艺术所无法企及的。

姆德斯、萨拉·塞夫丘维奇、玛加丽·马丁内斯·甘巴、塞尔索·圣塔胡利阿纳、塞阿尔铁尔·阿拉特里斯特、但丁·梅迪纳、海梅·德尔·帕拉修、马鲁·哈库哈、埃德华多·多明盖斯·阿拉贡内斯、埃杜阿尔多·乌尔塔多、里卡多·奥罗斯科，卡斯特利亚诺斯、阿尔贝托·帕雷德斯、维森特·吉拉尔特、贝戈尼亚·索里亚、霍阿金·贝斯塔尔德、路伊斯·阿尔贝托·巴尔盖拉、罗莎·贝尔特兰、何塞菲娜—玛丽娅·森德哈斯、苏萨娜·埃尔莎·卡斯特罗等，奏响了多声部、无主义交响曲。

生活在继续，文学在继续。

“天时人事日相催,冬至阳生春又来。’我们相信,他们将重新发现生活。阳光下会重新充满新鲜事物。

跋

由于《前言》是实实在在的、真正意义上的前言，也便有了跋一下的必要和理由。然而，它与其说是劳作之后的矫情，不如说是交卷之时的忧心使然。战战兢兢，如履薄冰，如临深渊，这确是笔者此时的真实感受。

苦熬两年，个中滋味只有自己晓得。但关乎体例、比重、取舍等方面情况，也确有必要向读者作个交代。这里权且概括一二：

一、史实与观点或谓叙述与评论二者似应兼顾。对此笔者未敢疏忽，但比例上的度很难掌握。次要作家多以叙(史实)为主，重要作家或流派则往往评论多于叙述。

二、章节设置方面尽量采取大跨度。作家、流派述评相对集中，尽量避免作家、流派被阶段、体裁分化割裂。

三、选择19世纪末的现代主义为起端。这是因为：现代主义不仅是一个横跨两个世纪的、拉丁美洲的第一个影响重大的独创性文学流派，而且发轫于墨西哥。与此同时，20世纪尚未终结，从一个世纪末到又一个世纪末非但前后呼应，而且具有时间上的完整性和多方面的可比性。

四、墨西哥与拉美集团的关系。墨西哥属于拉丁美洲，与其他拉美国家的关系可谓千丝万缕、密不可分。这完全是由历史的、文化的、政治的、经济的、种族的、语言的和其他许许多多的联系所决定的，谁也无法否认、无可回避。而且，诚如《序》中所说，墨西哥在

拉丁美洲文学崛起腾飞和冲向世界的过程中起着“龙头”的作用，对拉丁美洲文学的发展进步举足轻重；但另一方面，影响又是相互的，其他拉美国家文学也不断地影响和撞击墨西哥文学。笔者给予这种关系以充分的笔墨，这样，读者既能看到墨西哥文学与整个拉丁美洲甚至世界文学的关系，又不难窥见 20 世纪拉丁美洲文学的发展轨迹以及重要流派、作家的相关情况。

五、同 70 年代及 70 年代以后崛起的新一代作家保持距离。正因为距离的关系，70 年代及 70 年代以后崛起的新一代作家未可论定。加之许多书还来不及细看，所以第七章基本上只限于一般陈述，而第八章则纯粹是一个“尾声”、一种慨叹。

总之，笔者似已尽心竭力，结果如何，有待读者、同行和时间老人评说。

此外，西班牙文的个别字母给笔者和编辑的电脑操作设置了难以逾越的障碍。为统一起见，本书一概不附作家作品原文，望读者鉴谅。

陈众议
于北京海淀

主要参考书目

阿古斯丁,何塞:《墨西哥悲喜剧 1940—1988》, 墨西哥环球出版社, 1992 年西班牙文版。

阿莱格里亚,费尔南多:《西班牙语美洲小说史》,墨西哥安德雷亚出版社,1966 年西班牙文版。

安德森,罗伯特,R.:《西班牙语美洲现代主义》,亚利桑那大学出版社,1970 年英文版。

安德森,马里奥·德:《现代主义运动》,里约热内卢 CEB 出版社,1942 年葡萄牙文版。

安德森·因贝特,恩里克:《西班牙语美洲文学史》,墨西哥 FCE 出版社,1961 年西班牙文版。

布拉什伍德,约翰:《西班牙语美洲小说》,得克萨斯大学出版社,1975 年英文版。《墨西哥小说 1967—1982》,墨西哥格里哈尔沃出版社,1984 年西班牙文版。

恩里盖斯·乌雷尼亚,佩德罗:《西班牙语美洲文学流派》,墨西哥 FCE 出版社 1954 年西班牙文版。

费尔南德斯·莫雷诺,塞萨尔(主编):《从文学看拉丁美洲》(又译《拉丁美洲在文学中》,墨西哥 21 世纪出版社,1980 年西班牙文版。

弗兰科,琴:《西班牙语美洲文学史》,墨西哥阿里埃尔出版社,1979 年西班牙文版。

弗洛雷斯,安赫尔:《西班牙语美洲小说 1816—1981》(六),墨西哥 21 世纪出版社,西班牙文版。

富恩特斯,卡洛斯:《西班牙语美洲新小说》,墨西哥 JM 出版社,1969 年西班

牙文版。
格兰兹,玛尔戈:《重复 墨西哥文学散论》,墨西哥威拉克鲁斯大学出版社,1979 年西班牙文版。
贡萨莱斯·佩尼亚,卡洛斯:《墨西哥文学史》,墨西哥波露阿出版社,1928 年、1981 年西班牙文版。
哈德曼,塔埃:《墨西哥俳句简史》,墨西哥多梅斯出版社,1987 年西班牙文版。
哈尔斯,路易斯:《我们的作家》,布宜诺斯艾利斯南美出版社,1966 年西班牙文版。
卡尔巴略,埃马努埃尔:《墨西哥现代短篇小说家》,墨西哥 BMM 出版社,1956 年西班牙文版。
卡特,博伊德,G.:《报刊上的西班牙语美洲文学史》,墨西哥安德雷亚出版社,1968 年西班牙文版。
拉福格,豪尔赫(主编):《拉丁美洲新小说》,阿根廷帕伊多斯出版社,1969 年西班牙文版。
拉伊蒙多,拉索:《西班牙语美洲文学史》,墨西哥波露阿出版社,1963 年西班牙文版。
莱阿尔,路易斯:《西班牙语美洲短篇小说史》,墨西哥安德雷亚出版社,1966 年西班牙文版。
美洲之家:《当代拉丁美洲文学概况》,哈瓦那美洲之家出版社,1969 年西班牙文版。
墨西哥公共教育部(编):《墨西哥文库》,墨西哥 FCE、JM 和 21 世纪出版社,于 1985 年—1986 年联合出版。
帕斯(编注),贝克特(翻译):《墨西哥诗选》,伦敦 Calder 出版社,1992 年英文版。
乔恩,桑德罗:《新话语:两个世纪的墨西哥诗歌》,墨西哥普雷米亚出版社,1981 年西班牙文版。
琼斯,威利斯:《拉丁美洲戏剧简史》,墨西哥安德雷亚出版社,1956 年西班牙文版。
丘—奥利瓦雷斯,M. 伊塞拉:《墨西哥当代小说》,马德里普利埃戈出版社,1990年西班牙文版。

索洛萨诺，卡洛斯：《20 世纪拉丁美洲戏剧》，墨西哥环球出版社，1992 年西班牙文版。
威尔基，詹姆斯和马耶(主编)：《当代墨西哥》，加州大学出版社，1973 年英文版。
韦斯特海姆，保尔：《古代美洲艺术》，纽约 Anchor 出版社，1965 年英文版。
希梅内斯，何塞(主编)：《西班牙语美洲现代主义诗歌选评》，马德里伊佩里昂出版社，1985 年西班牙文版。
谢弗，苏姗：《墨西哥"波段派"小说》，加州大学出版社，1981 年英文版。
托雷，吉列尔莫·德：《西班牙语美洲文学述要》，马德里塔乌雷斯出版社，1959 年西班牙文版。
赵德明、赵振江、孙成敖等：《拉丁美洲文学史》，北京大学出版社，1985 年中文版。
朱姆·费尔德，阿尔贝托：《西班牙语美洲文学选评》(二卷)，墨西哥瓜拉尼亚出版社，1954 年、1959 年西班牙文版。

总序

20 世纪即将结束，21 世纪正大踏步地向我们走来。在这两个世纪之交的重要时刻，人们都在回顾、总结过去，也在探索、展望未来。如何描绘 20 世纪世界文学地图，如何阐述 20 世纪世界文学的历程、变化和发展、共性和特性、成就和不足，已成为一个大家关注和需要共同探索的迫切课题。

这部被列为国家哲学社会科学基金“八五”规划项目的“20 世纪外国国别文学史丛书”，就是在这方面所作的一种探索。

一

20 世纪是一个充满矛盾、革命和民族解放斗争的风云变幻的动荡世纪，一个经历了前所未有的两次世界大战浩劫的世纪，一个展示了人类科学技术和物质文明日新月异和突猛发展的世纪，一个弥漫着希望与失望、乐观与悲观的世纪。

文学从来就是生活和时代的审美反映。20 世纪人类社会的进程和特点，自然会这样或那样地决定着 20 世纪文学的变化和发展 首先，我们在 20 世纪世界文学地图上看到的，有传统的资本主义国家的文学，也有新兴社会主义国家的文学，还有挣脱殖民主义枷锁的发展中国家即‘第三世界’的文学。这是 20 世纪文学进程中一个非同寻常的新现象。在今天，人们要谈论 20 世纪文学，不可能不提到一个小国——哥伦比亚的作家加西亚·马尔克斯。在非洲，

特别是在“黑非洲”,60 年代以前，许多国家连现代的出版社都没有，而如今它们的民族文学获得了发展，而且出现了好几位诺贝尔文学奖获得者，如尼日利亚的渥雷·索因卡等。

其次,20 世纪文学与 19 世纪文学不同，它不再是现实主义的“一统天下”(当然,这是就大多数国家而言。在 19 世纪的拉丁美洲，文学主潮并不是现实主义，而是浪漫主义）。20 世纪文学的历史行程中，一方面是文学流派思潮蜂拥而起，异彩纷呈；一方面是这些千差万别的流派思潮,花开花落,更替频繁,其中很多是‘各领风骚’才几年。与 20 世纪这种文学创作实践相对应的是，20 世纪的文学理论与批评流派,层出不穷,潮涨潮落,令人目不暇接:从形式主义到接受美学，从新批评到解构主义，从阐释学到新历史主义。难怪在西方有人声言：20 世纪是文学批评时代。

第三,在 20 世纪文学的格局中,基本上形成了“三足鼎立”之势：传统的现实主义或 19 世纪批判现实主义文学，仍在继续向前发展；以革命浪漫主义或以革命现实主义为原则和方法的无产阶级文学，大踏步地走向世界文坛；一种涵盖了诸多流派和思潮的现代主义文学，迅速崛起和扩展。这一斑斓的 20 世纪文学景观,乃是 19 世纪文学所无法比拟的。

二

以司汤达和巴尔扎克、萨克雷和狄更斯、普希金和列夫·托尔斯泰为代表的 19 世纪现实主义文学，并没有终止。它在新的历史条件下,随着现实的发展,带着新的特征、新的倾向、新的观念在继续创造。在 20 世纪文学格局中，现实主义仍然是重要和主要的一极，出现了以罗曼·罗兰、法朗士、马丁·杜·加尔、亨利希·曼、托马斯·曼、伯尔、高尔绥华绥、肖伯纳、德莱塞、布宁、加西亚·马尔克斯等为代表的一大批闻名遐迩的 20 世纪现实主义者。他们发展了 19 世纪现实主义的叙述形式,对性格、活动地点、环境氛围作

了多方面的描写,并广泛地采用了意识流、蒙太奇、抽象、荒诞、直接或间接的内心独白、神话和传说等。

20 世纪现实主义文学在形式和手法上的丰富性和多样化，对非现实主义流派的形式和手法的借鉴和吸纳，决不是现实主义本身的异化或危机,相反,它是现实主义的与时俱进。列宁说过,随着每个时代的发现，甚至在自然科学领域里（更不用说人类的历史），唯物主义必然要改变自己的形式。布莱希特有一句名言：“关于文学形式，必须去问现实，而不是去问美学，也不是去问现实主义美学。”总之,20 世纪现实主义在形式和手法方面的演变，乃是生活和时代使然。

从历史角度看，现实主义从它诞生之日起，在自身的发展过程中，曾经吸收了古典主义和浪漫主义等的艺术经验来丰富自己。例如，古典主义的那些面向日常生活的喜剧、寓言、讽刺和后来现实主义的喜剧、寓言、讽刺,就有千丝万缕的联系。布瓦洛的古典主义文论对现实主义的某些规律也曾产生过影响。狄更斯和陀思妥耶夫斯基在创作中都运用过浪漫主义的题材和手法，而梅里美和普希金的创作更无法同浪漫主义的源流一刀两断，因为他们本人就是由早期的浪漫主义创作转向现实主义创作的。这些都是不可否认的事实。而且在世界文学史上，不仅仅是现实主义的形式和手法，随着现实的发展要不断地发展，其他流派的艺术也一样。恩格斯在谈到拉萨尔的剧本《弗兰茨·冯·济金根》时,曾向他指出：“古代人的性格描绘在今天是不再够用了，而在这里，我认为您原可以毫无疑问地稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义。”这无异于说，古希腊罗马悲剧作家在描绘他们那个时代的悲剧人物所采取的方法是可行的，而且还很出色。但是在千年以后，拉萨尔还去模仿古人的性格描绘,显然‘不再够用了”,因为人的个性在丰富，社会的冲突在变化，描绘性格的方法也需要发展。而且莎士比亚已大大超出古代悲剧作家的类型化的描绘方法。这就是恩格斯

要拉萨尔注意之点。

现实主义作为一种诗学体系,是动态的、发展的、开放的。那种把现实主义定义为,或以‘ 生活本身的形式反映生活 ”,或‘ 按照生活本来的样式精确细腻地加以描写 ” ,或像卢卡契那样把巴尔扎克和列夫· 托尔斯泰的现实主义形式奉为唯一的形式,都是静止的、片面的和狭隘的观点,只会限制现实主义的审美丰富性及其发展,使之贫乏化。正因为如此,布莱希特在 30 年代关于现实主义的论战中,针锋相对地提出‘ 现实主义的广阔性和多样性 ’的命题,认为现实主义既可以在细节上忠于现实,也可以采用比喻象征,讲故事的方式;既可以是滑稽诙谐,也可以是夸张变形。正因为如此,在 60 年代,阿拉贡提出了‘ 开放的现实主义 ’观点。加罗第提出了‘ 无边的现实主义 ’观点,正因为如此,马尔科夫在 70 年代提出了社会主义现实主义“ 开放体系 ”的新命题。这是他们力图从理论上对 20 世纪现实主义所作的探索。

其实,最值得注意和重视的是, 20 世纪现实主义的艺术实践本身,诸如托马斯 · 曼的《约瑟和他的兄弟们》和安娜 · 西格斯的《途中邂逅》、布尔加科夫的《大师和玛格利特》和艾特马托夫的《一日长于百年》、加西亚 · 马尔克斯的《百年孤独》和米格尔 · 阿斯图里亚斯的《玉米人》等,不仅运用了虚拟和荒诞,也运用了为现实主义狭隘论者最不能容忍的传说和神话的成分。这是 20 世纪现实主义在诗学上的一大突破。在这些作品里,历史时间和神话时间、直接真实和间接真实、神话和现实熔为一炉,过去和现在、宏观世界和微观世界相互交织,从而拓展了作品的新层次、新容量和新信息,给作品带来了一种强烈的哲学性和概括性。这些作品的目的,就在于力图综合人类的经验,来回答来探索人和历史、人和存在的关系这个时代的紧迫课题。 20 世纪现实主义文学的实践表明,不是‘ 现实主义老了,现实主义死了 ”,而是现实主义在继续,在运动,在发展。

理论往往落后于实践。从 20 世纪现实主义的诗学看，它已失去了古典的单一性，愈来愈显示出审美的多形态性，而且在形式和手法上和现代主义的界限愈来愈模糊，愈来愈不确定，对于以上提到的那些作品，以及帕索斯、海明威、福克纳等人的某些作品，要判断它们属于哪种创作方法、哪个流派，的确不是一件轻而易举的事情。也许就存在着一种混合型、中间型的作品，这值得探讨。另外，也发生了这样一种实际情况，对一部作品诸如加西亚·马尔克斯的《百年孤独》，对一个流派诸如“垮掉的一代”，有人说它是现实主义；有人说它是现代主义；还有人说是后现代主义。对于这种歧见和争论，在当前情况下，我以为是自然的、正常的和不可避免的。只有通过讨论、争鸣和进一步研究，逐步求得解决。但有一点是肯定无疑的，如果继续以 19 世纪现实主义的观念和眼光，去剪裁 20 世纪现实主义的艺术实践，忽视它的变化和发展，其结果，只能削足适履，生搬硬套，不会得到正确的答案。这里就有一个理论问题需要探讨 如何重新定义 20 世纪的现实主义。对于我们，这既是一个理论上的难题，也是一次理论上的挑战和机遇。

仅仅从形式和手法上去定义 20 世纪现实主义，去区别现实主义和现代主义及其他“主义”的界限，恐怕不行，需要另辟蹊径。要看它是否真正地把握了现实，揭示了真实；要看它关于世界、关于人的观念如何；要看它有没有把某种形式和手法绝对化。——这是极其粗浅的想法，而且在这里也不可能展开这些思考。

三

在 20 世纪文学格局中，现代主义文学像现实主义文学一样，占有一个举足轻重的位置。

什么是现代主义，这仍然是一个有争议有歧见的问题。在它的起止时间，它究竟包括哪些流派和思潮，它和“后现代主义”的关系等方面至今都存在着不同的意见。这因为，第一，任何一个现代主

义作家都未曾对“现代主义”一词作过一般的界定。第二,这个术语本身太笼统，除了表示新的和现代的以外，从历史角度看，并无内容。这如有的英国评论所说“:某种以年代推移的速度、与年代一同前进的东西,就像船头浪一样,去年的现代就不是今年的现代。”正因为如此“,就有了诸如‘原始现实主义’、‘旧现代主义’、‘新现代主义’和‘后现代主义’这类相反词语的流通。”第三“,现代主义”一词所涵盖的小说、诗歌、戏剧的流派极为庞杂,各种各样,它们像走马灯似的一个个地出现。而且某些现代主义流派的性质并不相同，有的还是对前一流派的不满和否定，如俄国 20 世纪诗歌中的阿克梅主义就是对俄国象征主义的拒斥，法国的超现实主义对法国的象征主义，也是如此。至于未来主义，特别是以马雅可夫斯基为代表的俄国未来主义，以及法国的超现实主义，它们并不像某些现代主义流派那样悲观、向后看,而是充满革命色彩、向前看。现代主义在某些国家的某个文学发展时期显得至关重要，而在另一些国家只不过是昙花一现，已经成为遥远的过去。但现代主义在中国的遭遇与命运却十分特殊，从 1915 年陈独秀在《现代欧洲文艺史谭》介绍西方象征主义、1925 年李金发出版象征主义诗集《微雨》等起，在将近 80 年的时间里，几起几落，这是世界上少有的文学现象。

现代主义在一个较长的时间里，人们曾经将它和“颓废主义”相提并论，两者被看成是同义词。19 世纪末 20 世纪初，俄国一些早期马克思主义批评家常常这样使用，这可能有当时的情况。直到 1965 年苏联学者奥甫相尼科夫和拉祖姆内依主编的《美学简明辞典》,依然如此。该书写道“:‘颓废主义’这一概念也可以把这种艺术的形形色色的流派——由抽象主义和立方主义直到现代的超现实主义和抽象主义统一起来。”事情的变化是从 1964 年开始的。这一年出版的 9 卷本《简明文学百科全书》第 2 卷的这个条目中，对“现代主义”和“颓废主义”作了区分,认为前者的许多特征不同于后者。此后的苏联文艺学基本上沿袭了这个观点，而且在时间上把

“颓废主义”限定于 19 世纪末或 20 世纪初,把“现代主义”的起始限定于第一次世界大战前后。

“颓废主义”一词来源于法文“decadence”,意为“没落”、“堕落”。它首先出现于 19 世纪 80 年代的法国。最早把“颓废主义”一词引入文艺领域的是法国诗人、小说家和批评家戈蒂叶。在他看来,后期古希腊罗马文化(古希腊颓废派)具有特殊魅力 精细的唯美主义、抑郁的情绪、如此美妙凄凉的厌世态度。当时法国出版的一本杂志即以“颓废主义”命名，法国象征主义者和一些观点与之接近的诗人也自命为“颓废主义者”。可见,在那时“颓废主义”并无贬意,而且是一种时髦。其著名代表者为法国的魏尔伦、马拉美、韩波等，他们的诗歌充满了哀叹、无望和厌倦的情绪，宣扬个人主义、为艺术而艺术的观点。此后,颓废主义思潮扩展到了英国、俄国、比利时和德国。把“颓废主义”等同于“现代主义”,显然不妥,在时间上后者要晚于前者，在思想内容上两者也有明显区别。然而，不应该否定早期的现代主义，特别是象征主义同颓废主义的千丝万缕的联系,例如,俄国象征派诗人吉比乌斯说过,她不是颓废派,真正吸引她的是颓废派的个人主义。把颓废主义看成是现代主义的前身，可能符合实际。如何看待颓废主义，我以为，高尔基于 1896 年发表的《保罗 · 魏尔伦和颓废派》一文，最值得注意和重视。一方面，高尔基与当时其他的批评家一样，指出：颓废主义作为一个整体和一种思潮,是“有害的、反社会的,必须与之斗争”的现象 另一方面，高尔基则与当时其他批评家不同，认为在魏尔伦等诗人的作品中“能听到抗议资本主义现实的声音，听到饱经磨难的心灵绝望的呼喊。这种艺术源于想摆脱唯利是图、道德沦丧的世界的强烈愿望，同时，也是危机的征兆。”高尔基这篇文章写于一百多年之前，在今天也许还没有失去其意义。

现代主义作为 20 世纪文坛的一种重要文学思潮和流派，萌发于 19 和 20 世纪之交的欧洲，更具体地说，它发源于法国。有人认

为，巴黎是“这唯一的地点，在这里……才有可能摇匀诸如维也纳心理学、非洲雕塑、美国侦探小说、俄国音乐、新天主教教义、德国技巧、意大利绝望情绪等这类‘现代的’药剂”。的确,象征派这一最早的现代主义运动就始于法国，法国象征派诗人让·莫瑞亚斯于1886年发表了《象征主义宣言》。现代主义的前身是唯美派和颓废派,它的崛起,打破了此前现实主义“一统天下”的局面,并与20世纪现实主义形成了一种既相互对峙又相互影响的互动关系。

现代主义是一种极为庞杂的文学现象，包括欧美各国为数众多而又相对独立的各个流派，诸如象征主义、达达主义、超现实主义、未来主义、立方主义、抽象主义、意象主义、表现主义、意识流、存在主义等。其中有些是国际性的文学现象，延续时间较长；有些是某个国家或某个地区性的文学现象，盛极一时，便消声匿迹。正因为现代主义是如此千差万别的各个流派的总称，对现代主义究竟应该包括哪些流派，现代主义的上限和下限在哪里等问题，人们发生歧见，是不可避免的。1974年马尔科姆·布雷德伯里和詹姆斯·麦克法兰曾在《现代主义》一书中写道“:这取决于人们是在哪个中心，或在哪个首府（或省份）来观察它的。正如在今天的英国，‘现代’这个词语与一个世纪以前马修·阿诺德所理解的含义迥然不同那样，我们可以看到，从一个国家到另一个国家，从一种语言到另一种语言,它的含义也是极为不同的。”仅仅拿英国来说,关于现代主义的起始时间，就存在不同说法：埃德蒙·威尔逊把英美现代主义与象征主义联系在一起；维吉尼亚·吴尔夫认为现代主义产生于1910年12月,在这个时候“人性改变了……一切人类关系都变化了”；劳伦斯把现代主义的开始定在1915年;而理查德·埃尔曼提出,“1900年比维吉尼亚·吴尔夫的1910年更方便、更准确”，因为现代主义的主题响彻于爱德华七世时代。至于现代主义的结束时间，更是众说纷纭，其中最对立的观点是：一种看法认为，现代主义早已成为遥远的过去，在30年代就已结束；另一种看法

则认为，现代主义远远没有衰竭，它作为我们时代的基本艺术一直延续至今。这种截然相反的看法不仅使我们认识到“现代主义”术语的复杂性，也了解到“现代主义”问题的复杂性。

尽管如此，我们仍然能够看到，现代主义的每一流派的意义、价值、影响和存在的时间虽不相同，具有自己的思想特点和艺术特点，但它们在哲学思想和文化历史等方面，又具有许多内在的共同性。作为现代主义哲学和思想基础的，是叔本华和尼采的非理性意志论、柏格森的直觉论、胡萨尔的现象学、弗洛伊德和容格的精神分析论、海德格尔的存在主义和法兰克福学派（尤其是阿多诺和马尔库塞）的哲学社会学思想。正是这一切决定了现代主义关于世界和人的观念：世界是残酷和荒谬的，矛盾和冲突是不可解决和没有出路的；人是孤独和惶惶不安的，人所处的那个环境是充满敌意和不可克服的。现代主义者在创作中竭力表现的就是人与人、人与自然、人与社会、人与物的对立关系和全面异化，以及自我的探索和思考。卡夫卡(1883—1924)在1911年和1922年创作的《美国》、《审判》、《城堡》和《变形记》,在这方面是最富代表性的,可以说,他的创作成了资本主义世界危机状态的一种象征。在艺术形式和表现手法上，现代主义具有强烈的反传统性和反规范性，更多地使用象征、隐喻、时空颠倒、意识流、复杂多变的情绪与印象、潜意识、荒诞、抽象等,而且往往把某种形式和手法推向极致。但是,现代主义的这些共同性，不论在内容方面还是在形式方面，都不排斥它的每一流派探索的多样性。

应该说，现代主义一方面独特地反映和表现了19世纪末以来，西方资本主义社会所经历的巨大社会动荡和精神危机，以及资产阶级群体和个体意识之间的矛盾，并在艺术表现上开掘了不少新东西，这是它的意义和价值之所在；另一方面，现代主义的那种独特的审美反映和表现，并不全面，往往把充满复杂而矛盾的社会

进程抽象化，看不到大众的抗争，而其作品中所深深孕含的虚无主义、悲观主义和个人主义，无疑具有消极的影响。

20 世纪现实主义像现代主义一样，都不是 20 世纪世界文学的天涯海角。它在很多国家的各个历史时期里，其发展既不平衡，也不是直线地行进。现实主义和现代主义一样，时起时落，时强时弱；此起彼伏，此伏彼起。一般地说，20 年代是欧美现代主义文学的鼎盛时期，许多欧美现代主义大家诸如乔伊斯、艾略特、普鲁斯特、卡夫卡等，都出现在这个时候。进入 30 年代，情况有了明显变化：1929 年至 1933 年，一场严重的经济危机席卷西方资本主义世界；西班牙内战几乎吸引了全球的视线，许多作家对反动的独裁统治不仅口诛笔伐，而且从世界各地奔赴马德里参加战斗；新的世界大战的阴影已经笼罩在欧洲上空。这些尖锐的现实矛盾和现实关系，使文学家的目光投向了现实的迫切问题。这就是欧美文学中出现的著名的“红色 30 年代”，即无产阶级文学或左翼文学的高涨时期，而其主要文学潮流则是现实主义。第二次世界大战后和 50 年代，现代主义在法国占了重要地位，如存在主义文学、荒诞派戏剧和新小说等。而在英、美、意大利等国，则出现了风靡一时的、强劲的现实主义流派，如英国诗歌中的“运动派”、小说和戏剧中的“愤怒青年”、美国的“垮掉的一代”、意大利的新现实主义文学与电影。

在 20 世纪文学中，在不少欧美国家里，现实主义和现代主义不仅相互并存，相互对立，也相互影响，相互交替。英国批评家、小说家戴维·洛奇在 1981 年回顾百年英国文学的历程时，曾写道：20 世纪英国文学在现实主义与现代主义之间像钟摆一样来回摆动。现实主义和现代主义分别成为英国不同文学阶段的主潮。我认为，洛奇关于现实主义与现代主义的著名“钟摆论”，不仅适用于英国 20 世纪文学，在某种程度和范围内，也适用于很多国家的 20 世纪文学。

四

什么是文学中的“后现代主义”?这是一个悬而未决的问题。可以说,在当今世界上,没有一个术语比“后现代主义”更时髦、更富有争议和更无确定性的了。

“后现代主义”一词，最早来源于西班牙诗人费德利科·奥尼斯于 1934 年出版的《西班牙暨美洲诗选》。1942 年达德莱·麦茨在《当代拉美诗选》中也使用过它。他们力图以此说明,现代主义文学中已经隐含着一种对 20 世纪初文坛潮流的反拨。此外，1939 年英人汤因比在《历史研究》一书中，曾以“后现代”这个词来标志 1875 年前后西方文明的转折，即西方文明转向非理性的混沌一团的过程。这个词的普遍使用，大概在本世纪 60 年代,首先在建筑学,然后逐渐波及到绘画、文学、社会学、哲学等领域。用德人沃尔夫冈·威尔什的话说:“今天,几乎没有一个领域未被这一‘病毒’所感染。”

我国于 80 年代初开始引进“后现代主义”一词。现在，它的使用频率很高，几乎遍及各个领域，但人们的看法并不一致。

关于文艺领域后现代主义的起始时间，众说纷纭。一种思潮或流派在何时形成，都成了问题，在世界文艺史上几乎没有过。有人认为，爱尔兰作家乔伊斯于 1939 年发表的小说《为芬尼根守灵》，标志着后现代主义文学的开端；有的从第二次世界大战结束算起；有的从 50 年代算起;有的从 1968 年法国学生运动失败后算起；有的甚至断言古希腊就有了后现代主义。

关于现代主义与后现代主义的关系，有的认为后者是前者的继承和发展；有的认为后者是对前者的反拨、否定和超越。美人哈桑曾列出现代主义和后现代主义多达 33 项的不同点：现代主义——形式、目的、转喻、所指……后现代主义——反形式、游戏、隐喻、能指……

关于后现代主义的实质，看法同样不一致。越来越多的欧美学者声言：后现代主义不是一个时间顺序或编年史的问题，即“后现代主义”不是发生在“现代主义”之后，而是一种精神状态或精神危机的表现。有人认为，“每个历史时代都有自己的后现代主义”。美国学者詹姆逊则认为，与资本主义上升阶段相对应的是现实主义；与资本主义垄断阶段相对应的是现代主义；与跨国资本主义阶段或后工业社会相对应的是后现代主义，即后现代主义是后工业社会的“文化风格”或“文化逻辑”。詹姆逊的这个观点在我国虽有影响，但还值得讨论。

关于后现代主义的代表作，在国内外都是一个有争议的问题。一般来说，像贝克特的《等待戈多》、品钦的《万有引力之虹》、冯尼克特的《第五号屠场》等被划入后现代主义，似乎意见不大，至于把萨特和加谬为代表的法国存在主义文学、加西亚·马尔克斯为代表的南美魔幻现实主义、英国的“愤怒青年”文学、美国的“垮掉的一代”文学等，都划入后现代主义，人们的看法则大相径庭。其实，这里面有些属于现代主义，另一些则属于现实主义。

此外，像德国的哈贝马斯这样一些学者认为，启蒙时代尚未过去，后现代远远没有到来；有人还认为后现代主义是杜撰出来的；也有一些人认为，后现代主义已经终结，已经成为过去。

问题虽然复杂，但是，一般都认为，从本世纪中叶起，欧美文学中出现了一些不同于现代主义的文学现象，这主要表现在：打破了美与丑的界限，打破了文学与非文学的界限，打破了能指和所指的界限。然而，1988年美国文学主流派撰写的著名的《哥伦比亚美国文学史》，并没有用“后现代主义”一词来概括这些文学现象，而是用“新先锋派和实验派”；1990年美国出版的《美国文学传统》和1994年出版的《诺顿美国文学作品选》，均不提“后现代主义”一词。最近在西方还有人认为，后现代主义是现代主义的一个流派。这值得注意和重视。

五

在 20 世纪的文学格局中,无产阶级文学(或社会主义文学)占有一个不容忽视的重要地位。

无产阶级文学萌发于 19 世纪西欧资本主义国家。它与无产阶级革命运动和社会主义思潮紧密相连，是人类文学发展中的一种新型文学。英国宪章派文学、德国 1848 年革命时期文学和法国巴黎公社文学，是反映和表现这三个国家早期无产阶级革命运动最富代表性和最有影响的无产阶级文学，是它们开创了 20 世纪世界无产阶级文学的先河。

“无产阶级文学”这个术语最早流行于本世纪 20 年代苏联等国家。30 年代中期，苏联对“拉普”关于无产阶级文学运动的一系列错误口号进行了批判，并确定了社会主义现实主义是苏联文学的基本创作方法，从此，“无产阶级文学”这一提法在世界范围内，逐渐被‘社会主义文学’或‘社会主义现实主义文学’所取代。

19 世纪末 20 世纪初，随着世界无产阶级革命运动的中心由西欧转到俄国，俄国无产阶级文学异军突起，出现了以高尔基和绥拉菲莫维奇为代表的一批无产阶级作家和诗人，出现了以普列汉诺夫和卢那察尔斯基为代表的马克思主义文论家和批评家。

然而，无产阶级文学在全世界范围内形成广泛的运动，是在 1917 年俄国十月革命后的二三十年代。随着世界上第一个社会主义国家苏联的诞生，无产阶级文学从欧洲发展到亚洲、美洲，并逐渐形成一种有组织联系的世界性文学运动。苏联作家和苏联文学团体在这一过程中起了核心作用，例如，1920 年“俄国无产阶级文化协会”在共产国际的第二次代表大会期间，成立了该协会的国际局，并在欧洲各国成立了小组，开展活动,1927 年 11 月在莫斯科召开了各国无产阶级革命作家第一次代表会议，成立了革命文学国际局。1930 年 11 月在哈尔科夫召开了第二次代表会议，有来自

苏联、中国、日本、德国、法国、美国、意大利、奥地利、捷克、匈亚利等 22 个国家的作家代表参加。会上通过了《致世界各国革命作家书》,成立了国际革命作家联盟,以及用俄、德、英、法四种文字出版的机关刊物《世界革命文学》(1931—1932)。这一切标志着世界无产阶级文学进入了历史发展的新时期。

在 20 世纪无产阶级文学的版图上，除了俄国和苏联这支无产阶级文学的主力军外，在其他国家，也都相应创建了无产阶级的文学团体和文学刊物，如“德国无产阶级革命作家联盟”(1928)及其《左翼》杂志;美国的“约翰·里德俱乐部”、“工人戏剧联盟”及其《解放者》、《工人月刊》、《新群众》等;法国的“革命作家艺术家联合会”(1932);日本的“日本普罗文艺联盟”(1925)及《播种人》、《前卫》、《文艺战线》等。

二三十年代是各国无产阶级文学创作的黄金时期，在欧美有“红色 30 年代”和“向左转的十年”或“马克思主义化的十年”之称，这一时期出现了一大批无产阶级作家和作品，其中著名的，如美国的约翰·里德的报告文学《震撼世界的十日》(1917)和迈克尔·高尔德的《没有钱的犹太人》(1930);英国的罗伯特·特莱塞尔的长篇小说《穿破裤子的慈善家》(1906—1911)和詹姆斯·巴克的《大手术》(1936);法国的巴比塞的《火线》(1916)、《光明》(1919)和保尔·瓦扬-古久里的《红色列车》(1923);日本的德永直的《蟹工船》(1928)和小林多喜二的《没有太阳的街》(1929);丹麦的尼克索的《征服者贝莱》、《蒂特——人的孩子》(1906—1921)和汉斯·基亚克的《渔夫》(1928)等。同时，也出现了一批著名的马克思主义文论家、批评家，如德国的梅林(1846—1918)、蔡特金(1857—1933)和罗莎·卢森堡(1871—1919)，法国的拉法格(1842—1911),日本的青野季吉(1890—1961)和藏原惟人(1902—1991)，英国的福克斯(1900—1937)和考德威尔(1908—1937)，匈亚利的卢卡契(1885—1971)，意大利的葛兰西(1891—1937),保加利亚的巴甫洛夫

(1890—1977)，美国的芬克斯坦(1909—1974)等。在苏联，继高尔基和绥拉菲莫维奇之后，也出现了肖洛霍夫、马雅可夫斯基、法捷耶夫等一批卓越的社会主义文学的代表者。

1945 年第二次世界大战结束后，世界政治格局发生了巨大变化，在欧洲和亚洲相继出现了十几个由共产党领导的社会主义国家，苏联已不再是世界上唯一的社会主义国家。这些国家年青的社会主义文学与苏联文学息息相连。它们以苏联文学为师，奉行社会主义现实主义方法。加上资本主义国家和其他民族国家的社会主义文学，这个时期的世界社会主义文学几乎与世界资本主义文学平分秋色。这是 20 世纪文学发展历程中前所未有的新气象。

进入 60 年代，中苏两党两国在意识形态领域的论战日益激烈和公开化，也引发了中苏两国文学界的相互对立和相互批判。当我国处于“文化大革命”十年浩劫时期，这种相互对立和相互批判达到了顶点。这无疑给世界社会主义文学的发展造成了损失。80 年代中期，由于国际风云变幻，也由于中苏两国先后进入改革开放的时期，两国关系逐渐走向正常化，两国的文学交流也得到了恢复和发展。然而，令人难以置信的是，这个时候，东欧社会主义各国和苏联却加速了面向西方的“改革”，终于导致东欧社会主义各国多米诺式的倾覆和苏联于 1991 年的解体，世界第一个社会主义国家的不复存在，是 20 世纪震撼全世界的事件。同时，东欧各国的社会主义文学和苏联文学从此成为一种历史现象，这标志着 20 世纪社会主义文学进入了低潮时期。

20 世纪世界无产阶级文学（或社会主义文学）这一艰难曲折的历程，将留给人们无尽的思考和探索。

这就是我对 20 世纪外国文学的一些初步想法和思考。

本丛书——20 世纪外国国别文学史包括 9 个国家，即法国、俄罗斯、德国(包括奥地利和瑞士的德语文学)、英国、美国、波兰、日本、印度和墨西哥。之所以选择这 9 个国家，而没有选择其他国

家，并不是因为它们的文学不重要或没有代表性，而是因为研究这些国家文学的专家，当时手头上另有项目，无法承担，这是特别需要加以说明的。

这 9 部 20 世纪外国国别文学史的作者，都是学有专长，多年从事该国文学研究并取得卓越成就的专家。对他们在百忙之中应邀参加撰稿并给予支持，我表示衷心的感谢。我在前面已经谈到，20 世纪外国文学中有许多问题还处在探讨和争鸣之中，在国外、在我国都是如此。因此，本丛书各作者的观点和提法的某些不一致，是不难理解的。推动和促进我国对 20 世纪外国文学的进一步研究和探讨，本来就是编辑出版本丛书的目的之一。热烈希望同行和读者多提意见，指出缺点，以便使我国的 20 世纪外国文学研究取得更多更好的成果。

吴元迈